الراوي.. بين ماضيها ومستقبلها

رئيس التحرير

حسن النعمي

في البدء أود أن أتوجه بالشكر لقراء الراوي على تواصلهم واحتفائهم بالخط الجديد الذي اختطته الراوي في أعدادها الأخيرة. وقد أرجأنا في الراوي الإشارة لهذا الاحتفاء من قبل القراء حتى تتضح صورة التغيير لهم ولنا. فبعد 17 عدداً اهتمت فيها الراوي بتقديم القصة القصيرة في الجزيرة العربية دون الاقتراب من الدرس النقدي لظاهرة القصة، ورغم ما أبرزته هذه الاستراتيجية من جدوى في تسليط الضوء على تجارب قصصية لم يكن معظمها معروفاً للقارئ العربي خارج بيئة الجزيرة العربية الثقافية، فإننا نشعر وخاصة بعد أن فتحت المجلة في فترتها السابقة صفحاتها لإطلالة عربية من خلال نشر قصص من خارج نطاق بيئة الجزيرة العربية الثقافية، أن تجربة الراوي تحتاج خطوة أخرى من أجل مواكبة تصاعد الاهتمام بالسرديات العربية في الأعوام الأخيرة. من هنا جاءت خطوة تغيير مسار المجلة من الاهتمام بنشر القصة في الجزيرة العربية إلى الاهتمام بالدرس السردي والنقدي في الدراسات العربية السردية المعاصرة.

وعليه تتقدم **الراوي** بالشكر لكل الباحثين الذين دعموا هذا التوجه، ورأوا فيه توجهاً يخدم الدراسات السردية العربية التي نعتقد أن **الراوي** هي المجلة الوحيدة غير الأكاديمية التي تعنى بالدراسات السردية الحديثة. ومع كل ما تقدم حافظت **الراوي** على نشر القصة في الجزيرة العربية والقصة في العالم العربي، ولكن عند حيز أقل، واستمرت معظم صفحاتها لتقدم قراءات جادة على المستويين النظري والتطبيقي للسرديات العربية، مع التفاته عميقة للسرديات العربية القديمة. وفي هذا العدد هناك حيز لمجموعة من الأبحاث التي اشتغلت على التراث السردي، حيث استجاب مجموعة من الباحثين لدعوة **الراوي** لتخصيص مادة نقدية نظرية وتطبيقة عن واقع السرديات التراثية. ونؤكد أن **الراوي** ماتزال تشرع صفحاتها في الأعداد القادمة لموضوع السرديات العربية في شقها التراثي، النظري والتطبيقي من أجل إثراء هذا المنحى النقدي المهم.

* * *

الناقد العراقي عبدالله إبراهيم في حديث جريء للراوي عن:

موقف الإسلام من السرد، والثقافات الشفوية

أجرى الحوار في الدوحة:
إياد الدليمي
وأبو طالب شبوب

من مدينة كركوك العراقية جاء عبدالله إبراهيم حاملا أكثر من وجهة نقدية ساعيا بها إلى إعادة قراءة الموروث السردي العربي القديم والحديث، متوسّلا بالنص للوصول إلى الأنساق الثقافية الكبرى، سالكا طريق تحليل ذلك الموروث بمنأى عن أية وجهة نظر مسبقة قد تؤدي إلى وقوعه في شراك التحيز الأيدلوجي أو الديني. لم يقرأ عبدالله إبراهيم النصوص كما قرأها آخرون، ومن هنا جاء تميّزه، لقد فهم النص فهما خاصا لم يشاركه فيه إلا القلائل من النقاد العرب، وعلى الرغم من ذلك فقد وقف حذرا، فهو يرفض، رغم كل ما أوتي من قوة حجة وفهم لتلك النصوص، أن يصدر عليها أية أحكام، لأنه يعتقد بأن مهمة الناقد هي تقديم النص وتفكيكه وتحليله بعيدا عن الأحكام الجاهزة. وقد خصصنا حوارنا معه لموقف الإسلام من السرد، وللنسق الشفوي في الثقافة العربية.

– من أفكاركم اللافتة القول بأن الإسلام تحوّل إلى معيار قيمة في الحكم على الموروث السردي القديم، فما وافقه استبقي وما خالفه أتلف، هل تعتقد بأننا خسرنا جزءا مهما من ذلك الموروث؟

* إذن نحن نبدأ بقضية مهمة جدا، قضية إشكالية بكل معنى الكلمة، فحينما تصبح العقيدة الدينية دعامة للمؤسسة السياسية، فإنها تقوم باجتثاث الموروث الروحي والعقلي والخيالي الذي سبقها، وهو أمر ينسحب على المؤسسات

القائمة على الإيديولوجيات أيضا، ونجد له تجليات لا تحصى في العصور القديمة والحديثة. يوصف الماضي عند الأديان والأيدلوجيات كافة بأنه مرحلة «فوضى» فيما تكمن الحقيقة المطلقة في العقيدة أو الأيدلوجية الجديدة. وبظهور الإسلام على أنه مؤسسة دينية – سياسية فقد سعى لجبّ ما قبله من العقائد والأخلاقيات، وكانت المرويات السردية الجاهلية تمثل ما امتلكه العرب من عقائد وثقافات وأساطير، نقض الإسلام الحامل(المرويات السردية) والمحمول (العقائد القابعة فيها)، وبذلك اقترح وظيفة دينية للقص، ونفي ما يتناقض معها.

– كيف وقع ذلك؟

* تلك حكاية طويلة ومريرة، فقد أدّى الانعطاف التاريخيّ، الذي مثله ظهور الإسلام، إلى إقصاء الجانب الأساس من المرويّات السرديّة الجاهليّة؛ لأنها استثمرت وقامت بتمثيل العقائد القديمة، أي أنها عبّرت عن البطانة الدينيّة للمجتمع الجاهليّ. أمّا الأجزاء التي وصلتنا، فمثّلت الجانب الذي أذعن لضغوط الدين، واستجاب له، فتكيّف معه بأن انطوى على مواقف اندرجت في خدمة الرسالة الدينيّة. وهذه العمليّة المزدوجة من الاستبعاد والاستحواذ عطّلت أمر البحث الموضوعيّ في أصول المرويّات الجاهليّة، وطبيعتها، بوصفها مرويّات كاملة الصياغة، ليس فيما يخصّ العصر الجاهليّ، بل في الثقافات الشفويّة كافّة، ولعل أكثر المداخل عمليّة وفائدة في فحص طبيعة المرويّات السرديّة الجاهليّة، أن يتّجه البحث إلى السمات الأسلوبيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، للنثر القرآنيّ والنبويّ باعتبارهما صورة ممّا كان شائعًا من تعبير نثريّ آنذاك.

أدّت تلك التحوّلات إلى انكسار شديد في زاوية الرؤية، إذ انتقل الموروث الثقافيّ من «وسط جاهليّ كثيف» إلى «وسط إسلاميّ شفاف». وكانت «درجة الانكسار» كبيرة بين الوسطين، الأمر الذي أدّى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الذي اقتضت رؤيته للعالم بأن ينتخب ما يمتثل لتلك الرؤية، ويستبعد ما يؤثر سلبا فيها. طبعت التناقضات التاريخيّة–الدينيّة مظاهر التعبير السرديّ بطابعها المتحول؛ لأنه كان حاملا لمنظومة قيميّة مغايرة، فجاءت الرسالة الإسلاميّة لاستبعادها، أو امتصاصها، فأقصي الحامل كما أقصي المحمول.

– هل توافق الرأي القائل بأننا خسرنا جزءًا هائلا من الموروث الثقافي؟

* لكي نعرف ما استبعد ينبغي أن نعبر حاجزين صار من المتعذر علينا عبورهما من ناحية واقعية، هما القرآن الكريم، والتدوين. جاء القرآن على وفق التفسير الرسمي بديلا للفوضى السابقة، فحجز بيننا وبين معرفة

حقيقة ما كان قبل ذلك، ثم بدأ عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية فاستبعد ما لا يتوافق وشروط الإمبراطورية الإسلامية. قام التدوين بعملية تنقية للموروث القديم، وصفّاه من العقائد والأديان. ومعلوم بأن عقائد الأولين وصفت بأنها أساطير، وجاء القرآن على ذكر نُبذ منها في سياق الذمّ والانتقاص. تمركزت دلالة «أساطير الأوّلين» حيثما وردت في سياق الخطاب القرآنيّ، حول معنى محدّد، هو »أحاديث الأوّلين، وأخبارهم الكاذبة التي سطّروها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم، وأسمارهم التي كُتبت للإطراف والتسلية». حيثما ورد ذكر لأساطير الأوّلين ارتسم أفق الذمّ، إنها أباطيل ينبغي محوها، والتخلّص من ضررها، لأنها تذكّر بحقبة تاريخيّة انتهت.

– **بكم تقدر تلك الخسارة؟**

* يقول الفضل الرقّاشي، وهو أشهر قصّاص البصرة في القرن الهجري الثاني» ما تكلّمتْ به العرب من جيد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره». لا يؤكد الرقاشي قدم المرويّات السردية، فحسب، إنما يؤكد الحقيقة المرّة، وهي ضياع تسعة أعشارها، وبالمقابل جرى حفظ تسعة أعشار المرويّات الشعرية. تلاشت المرويّات السردية في الفضاء الشفويّ الواسع لأسباب منها حوامل لعقائد الجاهليّين الوثنية، ومنها قصور الوسائل الكتابيّة، ومنها سيادة التقاليد الشفويّة.

وإذا خُصّ الحديث بالمرويّات السرديّة الجاهليّة، فالأمر يزداد التباسا، بسبب التداخل اللانهائيّ بين النصّ القرآنيّ بوصفه نثرًا، وضروب النثر الأخرى التي عُرفت آنذاك من جهة، وبين الرسول بوصفه نبيًّا ومحدّثًا وخطيبًا وطائفة كبرى من المتنبئين والقصّاص والخطباء، ويزداد ذلك التداخل اشتباكًا إذا أخذنا في الحسبان شيوع الروح الدينيّ والتنبوئيّ في الأدب النثريّ عمومًا في تلك الحقبة، كما يدلّ عليه القرآن، والحديث، والشذرات المتناثرة التي وصلت إلينا من النثر المنسوب إليها. يضاف إلى كلّ ذلك، إستراتيجيّة الإقصاء والاستحواذ المزدوجة التي مارسها الخطاب الدينيّ تجاه مظاهر التعبير النثريّ المعاصرة له، أو تلك التي سبقته، ففي عصر شفويّ التراسل كالعصر الجاهليّ، تزداد احتمالات التداخل بين الخطابات الشفويّة، ويذوب بعضها في بعض، وتتمازج، وتمتثل لنسق ثقافيّ واحد، ويعاد إنتاجها في صور مختلفة طبقًا لمقتضيات الرواية الشفويّة، وحاجات التلقّي، وأيدلوجيا العصر الذي تظهر فيه المرويّات، أو تعاد فيه روايته. ما وصل إلينا وتم تداوله هو ذلك الذي توافق تماما مع المؤسسة الوليدة، أو اختلق ليعطي للأصول الدينية مشروعية دينية، فإذا كانت الرواية الرسمية أن العصر السابق

للإسلام قد امتلأ بالتنبؤات الداعمة للظهور الإسلامي، فقد اختلقت المرويات لتوافق هذه الرواية الرسمية للتاريخ.

- **لكن الدراسات التاريخية تقول إن أقدم النصوص المكتوبة تعود إلى قرنين فقط قبل الإسلام، كما أن هذه المنطقة لم تكن تتحدث أصلا بعربية قريش، فكيف نحمّل المرحلة الإسلامية وزر إعدام شيء غير موجود؟**

* يصح هذا الكلام لو اعتبرنا أن النسق الكتابي هو الوحيد الذي يعطي المشروعية للسرد، لكن النسق الكتابي لم يبدأ إلا بعد قرون من ظهور الإسلام، فلا ينبغي اعتباره الشكل الضامن لمشروعية السرد. ما وصلنا تم تدوينه حسب شروط المؤسسية الجديدة. ينبغي الحذر من الظن بأن عدم وجود كتابة يعني عدم وجود موروث، ثمة موروث هائل اصطلح عليه القلقشندي «أوابد العرب» وهي مجموع عقائدهم وخيالاتهم وخرافاتهم التي جبّها الإسلام. لكل أمة أو جماعة عقائد ومتخيلات تمثلها سردياتها، وبها تصوغ هوياتها، وما تسرب من الإسرائيليات، والأخبار، وأيام العرب، فقد كبحها الإسلام بوصفه مؤسسة، ولكن أعيد إنتاجها بعد قرون ضمن شروط المؤسسة الجديدة. إن المدونات التاريخية الكبرى التي تركها الطبري، والمسعودي، وابن الأثير، وكبريات مدونات التفسير التي خلفها ابن كثير، والطبرسي، تعوم فوق السرديات الإسرائيلية.

لم تطوّر الثقافات الشفويّة ظروفا تسهم في حماية نصوصها الأدبيّة، وهي لا تستطيع ذلك؛ لأن تلك النصوص رهينة التداول الشفويّ الذي يتعرّض لانزياحات، وإقصاءات كثيرة. وغالبا ما تُدمج النبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تُعرف فيه. ويظهر الراوي بوصفه وسيطا بين جملة من النصوص ومتلقّيها، والنصوص القديمة، بما فيها الدينيّة، تمنح الوسيط (النبيّ/ الراوي) مكانة مهمة، فهو يوصل بين قطبين: مصدر النصّ- وغالبًا ما يكون مجهولاً، وفي النصوص الدينيّة إلهيّا - ومتلقّيه، وهذا المتلقّي يكون جمهورا قبليّا، أو طائفة دينيّة، أو نخبة في مجلس، أو فردا مخصوصًا، فقوة التواصل الشفويّ بين الوسيط والمتلقّي هي التي أكسبت المرويّات السرديّة الجاهليّة دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها؛ لأنها أدرجتها ضمن سياق تداوليّ شفويّ، فلا يمكن تثبيت صورة نهائيّة للمرويّات الشفويّة لكونها نهبا للألسن، وتتغيّر تبعًا للإسقاطات الخاصّة بالراوي وبيئته وعصره، والظروف المرافقة لروايته.

- **كيف إذن يستقيم القول بأن المرويات السابقة**

جرى إعدامها بينما لدينا نص نبوي بخصوص الإسرائيليات يقول بعدم تصديقها ولا تكذيبها؟

* تشيرون إلى حديث الرسول «حدِّثوا عن بني إسرائيل ولا حرج». وهو الحديث الذي اختلف الفقهاء والمحدثون حول قصد الرسول فيه. ويرجّح جواز رواية الإسرائيليات التي تعنى بأخبار الخلق، والجنة، والطوفان، والأنبياء، والرسل، وقد استفحل أمرها عند الثعلبي، والكسائي اللّذين خصّاها بكتب سمّيت بقصص الأنبياء، وكانت تطوّرت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منبّه، وعبد الله بن سلاّم، إلى مرويّات مستفيضة حول بدء الخليقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآسٍ في أقوامهم. جردت الإسرائيليات من محمولاتها، فأصبحت داعمة للمؤسسة الإسلامية، ومدشنة لها، وليس على أنها كيان مستقل يختص بعقيدة أخرى.

– **ولكن لدينا نص نبوي واضح بعدم مسّ الإسرائيليات؟**

* لا يمكن استنباط حكم نهائي من الحديث المذكور، ولم يتفق القدماء على الإطلاق بشأنه، وأنا أرجّح الجانب الاعتباري فقط من روايته. ولكن لا ينبغي إغفال السياق التاريخي لظهور الإسرائيليات في الثقافة الإسلامية. يرى ابن خلدون أن بني إسرائيل كانوا على عقيدة، ودخل بعضهم الإسلام، فتخلوا عن عقائدهم وتبنوا العقيدة الجديدة، لكنهم لم يتخلوا عن ذاكرتهم الجماعية التي اعتبرت رصيدا رمزيا لهم. ما وصل هو أخبار جرّدت من أبعادها الدلالية وغلّفت بمعانٍ ودلالات داعمة وممهدة للعقيدة الإسلامية.

– **لكننا نلاحظ أن ما كان متصلا بالجاهلية قد تم إعدامه، أما ثقافات أهل الكتاب فكانت النظرة الإسلامية إليها قائمة على الاحترام؟**

* يتصل ذلك فقط بمفهوم التوحيد في اليهودية، وعقائد الشرك في شبه الجزيرة العربية، ولم يتعاط الإسلام بالدرجة نفسها بين الاثنين. ففيما يخص التوحيد لم ينظر الإسلام نظرة عمياء إلى الماضي، ولكنه مارس عنفا مفرطا بحق مبدأ عبادة الأوثان، وأصرّ على اجتثاثه. فكرة التوحيد، التي مثلها أهل الكتاب، كانت موجودة في الديانات السابقة، ففي الديانة الموسوية كان الإله مجسدا، فإله اليهود «يهوه» تراءى للمؤمنين بالتوراة على أنه ملك عابس منحاز لبني إسرائيل، وبمجيء المسيحية ارتقى التوحيد درجة فأصبح الإله مزيجا من التجريد والتجسيد، فعيسى عاش و«قتل» في فلسطين، لكن اللاهوت الكنسي بتأثير الفلسفة اليونانية، ومبدأ «اللوغوس» وضعه في مصاف الإله، فصار مزيجا من إله وإنسان في المعتقد المسيحي الرسمي، وبذلك

ارتقى التوحيد درجة عن التشخيص القديم، وبمجيء الإسلام تم الوصول إلى التوحيد المطلق حيث لا يمكن أن يجسد الله بصفات عيانية، أتمّ الإسلام فكرة التوحيد التي انبثقت في الأديان الطبيعية الأولى ثم ارتقت درجة مع اليهودية ثم المسيحية، وأخيرا الإسلام ، كل ما يتصل بأهل الكتاب يندرج في هذا السياق.

– **ألا ترى بأن عدم تبنّي الإسلام للكتابة أدى إلى القضاء الموروث القديم؟**

* الرسالة الإسلامية في جوهرها رسالة شفوية، وكلام الله هو أكثر تجليات الشفاهية في التاريخ، كلام الله متن شفاهي أوحي به من قبل جبريل للنبي، وبالتدوين استقرّ في المصحف. لعبت الكتابة دور الحافظ للكلام الشفوي، والفكرة ذاتها انتقلت للحديث النبوي. وأصبح الإسناد داعما لمشروعية المشافهة، فيؤكد على هيمنة النسق الشفوي في التعبير والتفكير. لا يمكن القول إن الإسلام جاء لنقض المكتوب، لأنه، الممثل الأكبر للحالة الشفوية.

أورد الأشعري تعريفا للكلام، بأنه «معنى قائم بالنفس» ولما كان القرآن كلام الله، فهو إذن معنى قائم بنفسه، و«الكتابة رسوم تدلّ عليه، وليس بموجود معها». نفي الكتابة عن القرآن، وتخريج مفهوم كلام الله استنادا إلى الفصل بين المعنى القديم الجاهز، والمبنى المُحدث المتلفّظ به، قضيّة جوهريّة عند الأصوليّين، فالكتابة، اصطلاح بشريّ محدث، والقرآن معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجوز إلحاقه بها؛ لأنها رسوم تحيل عليه؛ ما تؤدّيه الكتابة أنها تعمل على «تقييد الألفاظ بالرسوم الخطّيّة» لأنّ «مادتها الألفاظ». الكتابة تحيل على لفظ، وهذا اللفظ يحيل على ملفوظ هو المعنى الخالد في النفس الإلهيّة. وقع فصل حاسم بين الكتابة ومحمولها المعنويّ الخالد. انتزعت الشفاهيّة شرعيّتها الثقافيّة من الدين؛ فالترابط بين التراسل الشفويّ والممارسات الدينيّة ظهر في عصر الرسول.

– **إذا كان هذا الافتراض صحيحا، فكيف نتعامل مع الأحاديث التي تحثّ على القراءة وتعلّم الكتابة، بل إن هنالك تكليفات نبوية لبعض أصحابه بتعلم لغات معينة، هل يتفق هذا كله مع قولكم إن الإسلام كرّس الشفوية؟**

* إذا أردنا أن ننبش في الاستثناءات فسوف نحصل على أدلة تثبت دعاوى متناقضة في كل النصوص الدينية، أتكلم في هذا السياق عن نسق شفوي كلي مهيمن على بنية الثقافة، لا عن معرفة أفراد معدودين للكتابة والقراءة. ورد عن الرسول قوله «لا تكتبوا عني شيئا سوى القرآن، ومَن كتب عني غير القرآن فليمحه»، ولما استوذن أن يدوَّن حديثه، قال مستنكرا «أكتابا غير كتاب الله تريدون؟ ما

أضلّ الأمم من قبلكم إلاّ ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله»، وورد عنه قوله «إنما ضلّ من كان قبلكم بالكتابة». هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تغصّ بها الكتب القديمة، صحيحة وموضوعة، وهي ترسم أفق انتقاص للكتابة التي بشيوعها ينتهك ما ينبغي صونه: وهو كتاب الله، حيث تحظر المنافسة. الكتابة تفضي إلى ظهور منافسة تحول دون التفرّد؛ فالأمم السابقة ضلّت لأنها كتبت. كتب البشر تسبب الضلالة لأنها توهم الناس بأنها نظير كتب السماء. ولتجنّب ذلك ينبغي وقف أية محاولة. لماذا ضلّت الأمم من قبل؟ لأنها خلطت بكتبها المنزّلة كتبها المؤلّفة. لا يسمح، في التجربة الإسلاميّة، تكرار الخطأ مرّة أخرى. ينبغي التحذير الكامل من إمكانيّة الوقوع في ضلالة جديدة. هذا ما يمكن استخلاصه من تلك الأحاديث. وما لبث أن تكرّس موقف لاهوتيّ يقول بأميّة الرسول درءٌ لتهمة الأخذ عن كتب السابقين من الرسل، فتقرر معنى الأميّة بجهل القراءة والكتابة، وجرّد معناها من الدلالات الدينيّة التي كانت شائعة في عصر النبوة.

– **إذن كيف تكرّست الشفاهية؟**

* تدرّجت بمرور الزمن، ابتداء من الكلام الإلهيّ الذي هو معنى في نفس الله، مرورا باللفظ الذي يحيل عليه، وصولا إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة. وتزامن ذلك، ممارسة وجدلا، مع تسويغ أميّة الرسول، وذمّ الكتابة، وإعلاء شأن السمع والحفظ. هذه هي الصورة التي تكرّست بها الشفاهية، وهي توضح أنها نفحت بقوة دينيّة، فمنحت سمة شبه مقدّسة، أصطلح عليها شخصيا «القداسة بالمجاورة».

– **لو كانت الأمية شرفا لتباهى بها الخلفاء الراشدون، وهم الأقرب إلى فكر النبي، لكن هؤلاء جميعا كانوا كتبة. فهل أخطأوا جميعا شرف الاقتداء بالنبي؟**

* أتكلم عن أمة لا عن أفراد، فأنا معنيٌّ بالأنساق الكبرى لتداول الأفكار، وضمن النسق الشفوي وقع تداول الإسلام، ولطالما رفض أن يدوّن القرآن على الجلود والصخور لأن مكانه القلوب المؤمنة الطاهرة، والألسنة التي تتداوله مشافهة، وظل هذا التقليد راسخا إلى عصور متأخرة، بما في ذلك الحديث النبوي.

– **أنت تتحدث عن استثناء في التاريخ الإسلامي؛ ذلك أن الأمية لم تكن شرفا إسلاميا بالمرّة، فالدين الإسلامي يحثّ على القراءة والكتابة؟**

* لا تمكننا الشذرات المنتزعة من سياقاتها على تأكيد هذا القول إلا بوصفه دعوة للتعلم، لكن بنية العقيدة، وطريقة نزولها، وكيفية نشرها، وتداولها، وتدوينها أخيرا في مصحف باعتباره حافظا لكلام الله الشفوي،

يظهر لنا الخلفية الشفوية للحدث الإسلامي بأجمعه. ليس من المفيد للثقافة الإسلامية اختزلها بقول أو قولين، فحينما نستعيد تلك التجربة الثقافية الكبيرة، وكيفية تبلور ملامحها، نجد أنها عامت كلها على نسق شفوي من التداول، ولا سبيل لإنكار ذلك، لا يصبح الشذوذ قاعدة، ولا ينبغي.

- **هل هنالك ما هو أوضح من ابتداء القرآن الكريم بلفظ «اقرأ»؟**

* ينبغي عليّ إذن أن أوضح هذا الأمر بالتفصيل لأن اللّبس قائم فيه حيثما أثير هذا الموضوع. لقد خرّج الغزاليّ أميّة الرسول على أنها عدم القدرة على قراءة الكتاب البشريّ، لمكنته من قراءة الكتاب الإلهيّ، لا مقارنة إذن بين الاثنتين، فالحقائق الخالدة لا توجد في كتب البشر الفانية، إنما في كتاب الله، وذلك كتاب يعرف الرسول وحده قراءته. أمر جبريل الرسولَ أن يقرأ في الآية الأولى من سورة «العلق» قائلاً «اقرأ باسم ربك الذي خلق»، فاعتذر الرسول «ما أنا بقارئ». فهم المفسّرون ذلك بعدم قدرته على القراءة. وهذا معنى مباشر للكلمة لا ترجّحه سياقات ذلك العصر، فمراد جبريل هو أن تتولى التبشير بالقرآن، أي استخراج الوحي من القلب وقراءته بالصوت باسم الله، أي نيابة عن الله. ولدينا تأكيدات قرآنية على ذلك فقد وصف القرآن الرسولَ في سورة «الأعراف» بأنه «النبيّ الأميّ»، قال تعالى ﴿**الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوباً عِندَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالإِنْجِيلِ يَأْمُرُهُم بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَآئِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالأَغْلاَلَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ فَالَّذِينَ آمَنُواْ بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُواْ النُّورَ الَّذِيَ أُنزِلَ مَعَهُ أُوْلَـئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**﴾. لكن الآية الثانية من سورة «الجمعة» أوضحت القصد العامّ من ذلك الوصف، حينما دفعت به إلى منطقة دلاليّة لا يفهم منها معنى الجهل بالقراءة والكتابة. قال تعالى ﴿**هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الأُمِّيِّينَ رَسُولاً مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ**﴾.

لا يخفى الفرق بين أن يوصف نبيّ بأنه «أميّ» وأن يوصف قومه كافّة بـ«الأميّين»، فذلك من المحال، إنما الكلّ يفسّر الجزء، فالوصف يحمل دلالة أخرى، إذ هو نعت لذلك النبيّ الذي بعث لغير بني إسرائيل، لأنه، وطبقا للمرويّات التوراتية، لم يظهر نبيّ من غير بني إسرائيل. معنى «أمي» و«أميين» و«أمم»، يشير، في التراث العبرانيّ، إلى كلّ الأمم ما خلا اليهود، فدلالة «الأميّ» في القرآن تحيل على نبيّ من العرب أرسل إلى قوم من غير اليهود، فلم يكن لا هو ولا قومه من بني إسرائيل، كما كان شائعا من قبل في تقاليد ظهور الأنبياء والرسل. ولا يرشح

من كلّ ذلك معنى الجهل بالقراءة، كما شاع في الثقافة العربيّة – الإسلاميّة.

– إذن، هل ثمة خلاف حول موضوع أمية الرسول؟

* ليس القصد هو نقض الفكرة اللاهوتية الشائعة حول أميّة الرسول، إنما تعديل النظرة إلى مفهوم «الأمية» الذي كان يحيل على معان غير المعاني الشائعة في العصور الحديثة، فالتطوّر الدلاليّ للألفاظ ترك خلفه سيرة شبه مجهولة من المعاني المطمورة، لكثير من الكلمات. ولم تعنَ العربيّة بمعجم دلاليّ يتتبع معاني الألفاظ، وتحولاتها، ويكشف المتروك منها، ويبيّن المهجور، فيُظن بأن المعنى الشائع هو المعنى الأصل منذ ظهور الكلمة. على أن الأميّة، بالمعنى الحاليّ، لم تكن مَنقصة في عصور المشافهة الأولى، بل كانت فخرًا، ومباهاة، فالنسق الشفويّ صاغ الثقافة صوغا شفويّا، ولا يعرف عن كثير من كبار شعراء الجاهليّة معرفتهم القراءة والكتابة، وهم وسواهم من الخطباء، والقصّاص، سبكوا نسيج اللغة العربيّة، وأقاموا صرح فصاحتها، وكانوا ينهلون من ذخيرة الألفاظ في عصرهم، ويتداولون بها أفكارهم، ويعبّرون عن أنفسهم، فطوروا أساليبها، ودلالاتها، وظهر النبيّ في وسط هذا المحيط الشفويّ، فلا مَنقصة، بأيّ معنى من المعاني، إلاّ يكون قد عرف القراءة والكتابة، فلم تكن بعدُ قد رسخت أهميتها، ولا يصحّ إسقاط مفاهيمَ ثقافيّة تعود لمرحلة تاريخيّة لاحقة على مرحلة سابقة.

بطاقة شخصية

الدكتور عبدالله إبراهيم

ناقد، ومفكر، وأستاذ جامعي من العراق، حاصل على جائزة شومان للعلوم الإنسانية عام 1997 متخصص في الدراسات السردية والثقافية. شارك في موسوعة Cambridge history of Arabic literature وفي عشرات المؤتمرات، والملتقيات النقدية والفكرية. عمل أستاذا للدراسات الأدبية في عدد من الجامعات العراقية، والليبية، والقطرية. يعمل حاليا خبيرا ثقافيا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر، ومنسقا لجائزة قطر العالمية.

من مؤلفاته:

1. المطابقة والاختلاف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
2. المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997 وط2 بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003.
3. المركزية الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001.

4. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999.

5. التلقي والسياقات الثقافية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2000، وط2 الرياض، دار اليمامة، 2001، وط3 الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005.

6. السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، وط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2000.

7. السردية العربية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003.

8. المتخيّل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990.

9. معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ط 2، 1996.

10. التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء، دار عيون، 1990.

11. تحليل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999.

12. النثر العربي القديم، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة، 2002.

13. الرواية والتاريخ، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة، 2006.

14. عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين(مجلدان)، أبو ظبي، المجمع الثقافي، 2001، وط2 بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007.

15. الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، الرياض، دار اليمامة، 2007.

موسوعة السرد العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، وط2، 2008.

* * *

التراث السردي لعبدالفتاح كيليطو: قراءات جديدة للموروث الثقافي

هشـــام بنشـــاوي

كثيرون يحرصون على متابعة جديد الناقد والباحث المغربي د.عبد الفتاح كيليطو .. لأنه اعتاد ألا يبخل عليهم – للموروث الثقافي – باكتشاف جوانب/جماليات أخرى، كانت مهملة ومنسية، كما التراث عادة. وأمام دهشة تلك الاكتشافات التراثية بعيون كيليطو، ندرك فداحة تجاهل تلك النصوص الفصوص التي لم نكن نبالي بها، مفضلين قراءة الأدب المعاصر عالميا وعربيا، حتى لا نرمى بالعته.. حين نضبط متلبسين بجرم قراءة كتب تآكلت حواشي أوراقها، في زمن يتباهى فيه الناس بحداثتهم المزعومة، ونوقن أنه من حقنا أن نفتخر بذلك السرد العربي القديم.

* * *

في الفصل الأول من كتابه الأخير «من شرفة ابن رشد»، والموسوم بـ «كيف نقرأ كليلة ودمنة؟»، يشير د. عبد الفتاح كيليطو إلى أن كتاب «كليلة ودمنة» يعلمنا أن الحيلة تعمل حين تعوز القوة، وترتبط أساسا بالكائن الأدنى، الأضعف، وتفرض خطابا مزدوجا، مثل لسان الحية المشطور، لكن الأسد أقل تلك الحيوانات كلاما، وحين تواجهه أية صعوبة يفوض القول لحاشيته، أو يأذن به، أو يطالب به. إن الخطاب في «كليلة ودمنة» يستميل المخاطَب بسرد حكاية، فالإثبات وحده لا يكفي. هكذا يغدو السرد خطابا غير مباشر، إضافة إلى أن «السرد سلاح الأعزل». الأسد ليس بحاجة لأن يروي حكاية أو يبحث عن إقناع، مثلما علمتنا «ألف ليلة وليلة» أن الخليفة لا يروي حكاية أبدا، إلا إذا كان خليفة مخلوعا.

(*) من شرفة ابن رشد»، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2009.

ويعتبر كيليطو الترجمة فعل حب وعلامة انفتاح وتسامح، لكن كثيرا من الشعوب لا تقبل أن تترجم نصوصها المقدسة، لأنها تعتبر العبور من لغة إلى أخرى اعتداء، وحتى لا يفقد النص المقدس روحه ويتحول إلى جثة، يجب ألا يغادر لغته وبيته، لكن في حالة رفض الفيلسوف بيدبا لانتشار كتابه، فليس خوفا مما قد يطرأ على النص من تشوهات الترجمة، وإنما كان يخشى أن يتملكه الفرس، ويتمثلوا مضمونه ويستمدوا منه القوة والمجد، ولأن «الترجمة غزو» حسب نيتشه، فرغم كل الاحتياطات ترجم الكتاب إلى الفهلوية، وتمّ الاحتفاء بالترجمة مثلما تم الاحتفاء بتأليفه، ولم يلتمس وزير ملك الفرس حظر الوصول إليه، ففرضت الترجمة العربية نفسها بقوة بلغت أن لا أحد اهتم بالأصل الهندي أو الفارسي. واعتبر الباحث «كليلة ودمنة» يتضمن كتابين متمايزين، أحدهما ظاهر وآخر خفي، لذا فهو كفيل بقراءتين، ولن يبلغ مداه الرمزي إلا بقراءة جيدة: «لكن من سيستطيع ذلك، هل سيبقى في حاجة لهذا الكتاب؟».

في فصل «الكلام إلى السلطان» يتوقف المطل من شرفة ابن رشد عند صفحة خصها «اليوسي» في «المحاضرات» لابن أبي محلي، ويورد مشهدا يتلقى فيه السلطان (ابن أبي محلي) خطابين مختلفين، خطاب مديح تنطق به الجماعة، وخطاب تأنيب ينطق به فرد.. يصير الرجل متهما، ويبدو كمنغص للاحتفال، بعد أن أثار صمته السلطان، ولم يتحدث إلا بعد أن طلب الأمان، مما يعني أن الآخرين نطقوا بأكاذيب، وأن الحقيقة كريهة والنطق بها مجازفة... يخاطبه بطريقة ملتوية، دون استعمال ضمير المتكلم أو المخاطب، وتغدو دموع ابن أبي محلي هي نفسها تلك الدموع التي ذرفها في طفولته حين كان والده يعاقبه بعد أن يوثقه بالحبل، وكأن حياته غير المستقرة بعد سن الرشد امتدادات لإفلاتات الطفولة، ثم يورد اليوسي حادث رسالة سفيان الثوري إلى هارون الرشيد والذي أصر على أن يرد على ظهر القرطاس، على يد أحد تلامذته رافضا لمس القرطاس. إن الوعظ يثير بكاء السلطان، والوعظ الموجه للسلطان، يتأثر به وحده، بخلاف الهجاء الذي قد يجد ضحية واحدة ومستمتعين كثر.

ويرى كيليطو أن سلطة الخطاب والسلطة السياسية عند اليوسي منفصلتان، توجدان في فضاءين مختلفين ومدعوتان إلى التقارب (علاقة اليوسي بالسلطان مولاي إسماعيل)، لكنه يكتب إليه بطريقة ماكرة، وكأن وعظه للسلطان قد كتب استجابة لرغبة عميقة منه (السلطان)، وكان اليوسي واعيّا بجرأته، مثلما يعلم أن «السلطة لا يمكن أن تكون مطلقة إلا باقتران المحبة بالهيبة».

في «عزيف الجن» يتطرق الناقد لكتاب «مروج الذهب» للمسعودي، ورؤية الثقافة

العربية للجن، مفتتحا مقاله بالمقارنة بين بيداء المعلقات وبيداء الشعراء الصعاليك، وفي «تلك الجنة الخضراء» يقارب منمنمة الواسطي، والمستوحاة من إحدى مقامات الحريري، سابرا أغوارها، ملتقطا رموزها، حيث الخطيئة مرتبطة بميلاد الإنسان، دون أن يفوته التنبيه إلى أن جنة عدن تكتفي بذاتها، وتستغني عن كل مخلوق!.

ويفرد د. كيليطو فصل «بيريك والحريري» للمقارنة بينهما، واللذين يشتركان في التلاعب بالألفاظ، و يرى أن الحريري وأمثاله، وبسبب «بهلوانياتهم اللغوية» كانوا وراء الانحطاط الذي شهده الأدب العربي. وفي مقالته المعنونة بـ «بارت والرواية» يكتب عن قراءات بارت الروائية، حيث روايات تقرأ بالنهار، وسط ضجيج الفضاءات العمومية، و قراءات ليلية بالبيت، حيث الوحدة والفراش والنوم والحلم، ولا يتوانى بارت عن المجاهرة – وبشجاعة نادرة – بأن قراءة بعض الكتب مجرد دين يُدفع بالتقسيط أو عقوبة أو واجب، بعدها يعود للكتاب الحقيقي. بيد أن مشروع بارت الحقيقي لم يتحقق... فقد كان يحلم بكتابة رواية ودراسة في آن واحد أو ليست لا هذه ولا تلك. هي رغبة مزدوجة– والعهدة على الناقد– في أن يكتب كتابة حقيقة، وأن يحيا حياة حقيقية... رغبة صيغت عام 1978م، وبعد عامين، وافته المنية.

لن نجازف إن اعتبرنا «لغة القارئ» أكثر فصول هذا الكتاب أهمية، لأنه يتطرق لإشكالية قلما ينتبه إليها الكتاب، لاسيما من يكتبون للآخر. فبعد مقاربة رواية أحمد الصفريوي، (التي تقدم رؤيتها للعالم بعيون بطلها الطفل/ سيدي محمد، الذي لم يتجاوز ربيعه السادس، راصدا طبيعة تلك العلائق الملتبسة داخل وخارج البيت)، والمكتوبة بالفرنسية/لغة النصارى بتعبير أم سيدي محمد. يطرح كيليطو هذا السؤال: هل الكاتب المغربي يكتب بلغة واحدة؟

الصفريوي – بالنسبة إليه – يكتب بلغتين، ويتوجه قبل كل شيء إلى قارئ فرنسي أو فرنكفوني، ويتساءل مرة أخرى عن هوية ولغة ذلك القارئ الضمني..

إن الصفريوي مثلما يكتب بلغتين، يتعامل مع نمطين من القراء، وربما مع ثلاثة: الأول لا يعرف الفرنسية، وهو خارج اللعبة، الثاني يعرفها ويجهل العربية، ومن أجله يوقف السرد ليفسر بعض الكلمات العربية المتناثرة في النص، ويلاحظ الناقد أن بعض المفردات قد تربك القارئ الثاني، لكن القارئ الثالث (ثنائي اللغة) يكتشف دون وسيط دلالة أسماء العلم، وما وراء أية كناية، وفي هذه الحالة فإن وجود بعض المفردات العامية، تجعل ترجمة رواية الصفريوي صعبة بالنسبة لمن ليس على دراية تامة بالعامية المغربية من المترجمين العرب،

ويورد الباحث نماذج من الحوارات ملمحا إلى وجود تعابير لا يستعملها الرجل وأخرى تتجنبها النساء، ويخلص إلى أن الروائي يترجم الحوارات من العربية إلى الفرنسية، بينما يقوم القارئ بالعكس. «القراءة الحقيقية، التي تتطابق مع فرادة الكتابة، يبدو أنها امتياز مخصوص به القارئ الذي يتقن لغة المؤلـف»، بيد أن قراءة غير ثنائي اللغة ليست خاطئة ولكنها مختلـفة فقط. إن رواية الصفريوي – حسب كيليطو – لا تتضمن رواية واحدة بل روايتـين، وهو ما يحتم على الكاتب المغربي ضرورة اعتبار لغة القارئ، فـ «السؤال: بأي لغة تكتب؟ لن يكون له معنى إلا إذا استكمل بهذا السؤال الآخر، المهمل باستخفاف: بأي لغة تقرأ؟».

في الفصل الذي يحمل اسم الكتاب، يرى الكاتب في حلم أشبه بمتاهة بورخيسية ابن رشد ومترجمه إلى العربية (ع.ك)، وهو نفسه عبدالفتاح كيليـطو، لكنهما مختلفان، فكيليطو لا يوافق على ترجمات ع.ك، بينما يتهمه المترجم بأنه يكره اللغة العربية. ويفكر في تلك الجملة الحلمية الملغزة : «لغتنا الأعجمية» التي ينسبها إلى ابن رشد، ويتساءل عن اللغة التي يحلم ويفكر بها مزدوج اللسان مثله: «حين نتكلم لغة، أو عن لغـة، فنحن نلحق الضيم بالأخرى، والمؤكد المعلوم أن هذه الأخيرة لا تنتظر سوى لحظة القتل»، و«اللغتان – على لسان الجاحظ – مثل الضرتين، بينهما حرب إبادة، بدون رحمة!». ولأن عبد الفتاح كيليطو يجيد لعبة التفرعات السردية المدهشة، يتناول الحديث عن الكتب التي لم نقرأها، مستحضرا كتاب جان بيير بايار بعنوان «كيف نتكلم عن الكتب التي لم نقرأها»، وطبعا قلة من يعرفون كيف يدارون جهلهم بكتب لم يطلعوا عليها، مثل الأستاذ الذي استفسره عن ابن رشد وأين كتبت تلك الجملة الملغزة، فلاذ بابن سيرين و أولاده الثلاثين... في الختام، يدرك أن تلك العبارة لابن منظور، ولم يقصد بها سوى الخطر الأزلي الذي واجهته لغة الضاد، أي ضعفها في زمنه.

* * *

بأسلوبه السهل الممتنع – والممتع أيضا –، وبلغة مكثفة، يواصل عبدالفتاح كيليطو توغلاته في اتجاه أحراش التراث السردي... بحثا بين نفائسه، متسلحا بمناهج نقدية حديثة وبثقافته العالمية، مما يخلق متعة متفردة للمتلقي، متعة مضاعفة.. متعة قراءة هؤلاء الكتاب ومتعة قراءة كيليطو. لقد اعتاد القارئ العربي النفور من الكتب النقدية، فهي تبدو له متجهمة وممقوتة بسبب لغتها المتخشبة، فضلا عن تعالي النقاد على القراء العاديين، لكن بمجرد أن تتصفح أي كتاب لكيليطو، ستتسارع بالتهامه من الغلاف إلى الغلاف، وستسعى للبحث عن بقية مؤلفاته النقدية التي لا تخلو من إبداع. لهذا يشكل الباحث – وعن جدارة واستحقاق – حالة استثنائية في النقد العربي.

السرد العربي القديم والغرابة المتعلقة

محمد مشبال

غايتنا في هذه الدراسة أن نسهم في مقاربة السرد العربي القديم وتفسير تكوينه البلاغي عند أحد أبرز صُنّاعه في تراثنا الأدبي القديم وهو الجاحظ. فقد خلّف هذا المؤلف الموسوعي رصيدا غنيا من النصوص السردية تكشف أن تاريخ الأدب العربي نسيج مركب من أنواع الخطاب وصيغه وأنماطه المختلفة، وأن قيمة الجاحظ لا تكمن في إسهامه في البلاغة النظرية أو في القدرة على البيان والحجاج، بل تظهر كذلك في قدرته على التصوير السردي للعالم من حوله. وقد كان له أسلوب متميز في السرد نتوخى الإسهام في اكتشاف بعض سماته هنا.

1 – الغرابة المتعقلة:

قال الجاحظ في تعقيبه على إحدى النوادر التي تجاوز فيها التصوير حدود ما يمكن أن يقبله العقل: «ولا يعجبني هذا الحرف الأخير، لأن الإفراط لا غاية له. وإنما نحكي ما كان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله، أو حجة أو طريقة. فأما مثل هذا الحرف فليس مما نذكره..»(1).

إن الجاحظ الذي رأى في الغرابة منبعا آخر من منابع السرد يضاف إلى منبع الهزل واتخذ من فن الخبر ميدانا لعرض الأعاجيب، كان يرى أن الغرابة ينبغي ألا تكون في الأمور الممتنعة في الطبيعة(2)؛ أي الأمور التي لا يمكن أن تحدث في الواقع الطبيعي وإن جازت في الخيال(3). ولعل هذا ما دفع أحد الباحثين المعاصرين إلى القول إن «الخبر الأدبي عند الجاحظ وجه من وجوه تجلّي العقل»(4).

لم يكن الجاحظ يقبل غرابة تتنافى مع قوانين العقل والتجربة الحسية[5]، ولأجل ذلك فإن الوقائع الغريبة التي صورها في مجموعة من الأخبار والنوادر، ليست وقائع غير قابلة للتصديق، بل هي وقائع طبيعية وإن أحوجت التأمل والنظر والتفكر حتى تنجلي عما تحمله من خصائص التعجيب والتدبير والحكمة[6]. لقد أراد الجاحظ بإثارة الغرابة في نصوصه السردية أن يلفت نظر القارئ إلى ما ينطوي عليه هذا العالم من إتقان الصُّنع الذي لا يُلتفت إليه عادة، وهو يعلم أن للنفوس كلفا بالغرائب؛ فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية المضحكة. للغرابة هنا، مثل الطرافة أو الهزل، وظيفة جمالية لم تغب عن بال الجاحظ؛ يستوقف السرد بغرابته المتلقي لتأمل العالم من حوله والنظر فيه وتدبره، على نحو ما يستدعيه للاستمتاع بما يعرض عليه من غرائب. ليست وظيفة الغرابة في النهاية سوى استنفار الذهن لتأمل الطبيعة والاستمتاع بأسرارها.

لم يرخ الجاحظ العنان لخياله السردي، ولم يتركه يجنح خارج حدود العقل الذي ضرب حوله سياجا لا ينبغي اختراقه؛ فالغرابة التي توخى بثها في نصوصه السردية لم تتعد «الخيال المتعقل»[7]. وهذا الضرب من الخيال هو السائد في تصور البلاغيين العرب القدامى الذين استوقفتهم الغرابة في إبداع الشعراء وأنزلوها المنزلة اللائقة بها، غير أنهم وضعوا لها حدودا؛ فعبد القاهر الجرجاني الذي احتفى بها في التشبيهات والاستعارات، وامتدح الشاعر الذي يقع على المشابهات الخفية الدقيقة ويحدث بين المختلفات تماثلات نادرة مستطرفة يَقِلُّ الاهتداء إليها، لم يتصور أن علاقات التشابه في الصور الشعرية يمكنها أن تتجاوز حدود التفكير العقلي أو المنطقي؛ فالخيال الشعري مطالب بأن يتقيد بمشابهات يتمثلها عقل المتلقي ومنطقه، وليس له أن يجنح نحو مشابهات لا يمكن تمثلها سوى بالتخيل أو التوهم. لقد نبّه الجرجاني القارئ بأن مُراده من الغرابة وإيجاد الائتلاف بين المختلفات ليس إحداث مشابهة «ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها»[8]؛ فالصورة الشعرية الغريبة لا تصبح مقبولة في الخطاب البلاغي القديم إلا إذا أمكن المتلقي أن يجد تفسيرا عقليا منطقيا لغرابتها؛ أي إذا استطاع «ردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب»[9].

الغرابة في الخطاب البلاغي القديم ستار يخفي المألوف والمعهود والطبيعي والمتعارف عليه، ولأجل ذلك اعترض البلاغيون القدامى على استعارات أبي تمام البعيدة التي تمتنع على التفسير العقلي، والتي لا تسمح غرابتها بأن تُرَدَّ إلى المألوف. ليست الغرابة إذن عند الجرجاني – وغيره من البلاغيين القدامى – سوى الألفة نفسها كما قال كيليطو؛ إنها «لا تعني.. الشيء

الذي لم تره العيون و لم تسمعه الآذان؛ إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس»(10).

في دائرة هذا التصور البلاغي للغرابة صاغ الجاحظ نصوصه السردية؛ يستغرب قارئ الشعر الوجوه اللطيفة التي يهتدي إليها الشاعر مثل جمعه في استعارة أو تشبيه بين مفترقين من جهة غير معتادة(11)، بينما يستغرب قارئ الأخبار ما يُسرد عليه من وقائع مدهشة، ولكنها في الوقت نفسه وقائع تشكل جزءا من الطبيعة لا تتنافى مع قوانينها.

الحدث الغريب في فن الخبر عند الجاحظ فعل طبيعي. تؤول الغرابة هنا إلى الطبيعة؛ فالحيوان في نصوص هذه الأخبار لا يستطيع أن يصنع غير ما أودع الله فيه من قدرات. إن فعله الغريب نابع من طبيعته؛ يثير الحدث استغراب المتلقي ولكنه يظل حدثا ممكنا وجائزا.

يروي الجاحظ الخبر الآتي:

«وزعم علماء البصريين، وذكر أبو عبيدة النحوي، وأبو اليقظان سُحيم بن حفص، وأبو الحسن المدائني، وذكر ذلك عن محمد بن حفص عن مَسلَمَة بن محارب، وهو حديث مشهورٌ في مشيخة أصحابنا من البصريين، أن طاعونا جارفا جاء على أهل دار، فلم يشكَّ أهل تلك المَحلَّة أنه لم يبق فيها صغير ولا كبير، وقد كان فيها صبي يرتضع، ويحبو ولا يقوم على رجليه، فعمد من بقى من المطعونين من أهل تلك المحلة إلى باب تلك الدار فسدّه، فلما كان بعد ذلك بأشهر تحوّلَ بعض ورثة القوم، ففتح الباب، فلمّا أفضى إلى عَرْصة الدار إذا هو بصبيٍّ يلعب مع أجراء كلبة، وقد كانت لأهل الدار، فراعَه ذلك، فلم يلبث أن أقبلت كلبة كانت لأهل الدار، فلما رآها الصبي حبا إليها، فأمكنته من أطبائها فمصَّها، فظنوا أن الصبي لما بقي في الدار وصار منسيًّا واشتدَّ جوعه، ورأى أجراءها تستقي من أطبائها، حبا إليها فعطفت عليه، فلمّا سقَتْهُ مَرَّة أدامت ذلك له، وأدام هو الطلب.

والذي ألهم هذا المولود مَصَّ إبهامه ساعة يولد من بطن أمه، ولم يعرف كيفية الارتضاع، هو الذي هداه إلى الارتضاع من أطباء الكلبة. ولو لم تكن الهداية شيئا مجعولا في طبيعته، لما مصَّ الإبهام وحلمة الثدي، فلما أفرط عليه الجوع واشتدت حاله، وطلبتْ نفْسُهُ وتلك الطبيعةُ فيه، دَعَتْه تلك الطبيعةُ وتلك المعرفةُ إلى الطلب والدنوّ. فسبحانَ مَنْ دبَّر هذا وألهمه وسوّاه ودلَّ عليه!!»(12).

يتضمن الخبر تفسيرا للحدث الغريب الذي رواه؛ وقد أُعلن عن هذا التفسير بالتحول في السرد من صيغة ضمير الغائب المفرد إلى صيغة ضمير الغائب الجمع (فتح – أفضى – راعه... فظنوا)؛ إنه الأسلوب الذي أعلن عن الانتقال من غرابة السرد إلى ألفة الواقع، ومن

الحكاية إلى التفسير. يتولى السارد تفسير الحدث الغريب الذي رواه وإزاحة غرابته أو ردها إلى الألفة. السارد مطالب بألا يترك الغرابة تستولي على المتلقي فتوهمه أمورا تتعدى حدود الطبيعة. يقتصر السرد عند الجاحظ على رواية الأحداث الغريبة القابلة للتفسير العقلي.

الغرابة في هذا الخبر إذن وسيلة لإظهار ما هو مألوف وطبيعي ولكنه خفي ودقيق يحتاج إلى التأمل كما تحتاج إلى ذلك الاستعارات والتشبيهات اللطيفة في الشعر. ارتضاع الصبي من الكلبة ليس إلا وجها آخر للارتضاع من الأم. تنزاح الغرابة بتفسيرها ورَدّها إلى أصلها الواقعي والطبيعي. لا تُقبل الغرابة في السرد إلا إذا كان لها أصل في الواقع، أو تجربة سابقة تؤول إليها وتماثلها[13].

وعلى الرغم من أن سمة الغرابة القابلة للتفسير العقلي شكّلت معيارا في صياغة فن الخبر عند الجاحظ، فإن مدونته السردية لم تعدم نمطا آخر من الغرابة المفارقة للطبيعة والتي ليس لها أصل في العقل، ولكن الجاحظ قبل الاحتجاج بها وروايتها على أساسين:

أولا، إذا كانت من «أحاديث العرب»[14] أو «أكاذيب الأعراب»[15]، مثل خبر الضب والضفدع الذي رواه على لسان الأعراب: «وتقول الأعراب: خاصم الضب الضفدع في الظمأ أيهما أصبر، وكان للضفدع ذنب، وكان الضب ممسوحا، فلما غلبها الضبُّ أخذ ذنبها..»[16]. وخبر منادمة الديك للغراب[17]. ونظير هذه الأحاديث ما أورده المبرد في باب سمّاه «من تكاذيب الأعراب»[18]؛ وهي أخبار مفارقة للواقع ولا تجري على سنن الطبيعة ؛ سأل أحد الرواة أبا عبيدة عن قائل هذا البيت:

أَهدَّموا بيتكَ لا أبا لَكَ وأنا أمشي الدَّأَلى حَوالَكَا!

فأجابه أبوعبيدة: «هذا يقوله الضّبُّ للحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم»[19].

ولكن لماذا قبل الجاحظ هذا الخبر الغريب واحتج به في كتابه؟

ليس هناك من تفسير لقبول الجاحظ هذا الخبر سوى لأنه ينتمي إلى نمط من القص اختص بروايته الأعراب الذين كانوا يحاكون به قصص العجم، كما يذكر المبرد: «وحدَّثني التّوَّزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب؟ فقال لي: إن العجم تكذب فتقول، كان رجل ثلثه من نحاس، وثلثه من رصاص، وثلثه من ثلج، فتعارضها العرب بهذا وما أشبهه»[20].

هناك ارتباط – في تصور الجاحظ على الأقل – بين مصداقية بعض الأنواع وبين من تنسب إليه؛ فالنادرة تزداد حرارتها عندما تسند إلى شخص ظريف كأبي الحارث جمين، كما

أن الموعظة تتضاعف فعاليتها إذا ما أسندت إلى شخص زاهد مثل بكر بن عبدالله المزني[21]. وبناءً على هذا المبدأ يصبح الخبر الغريب مقبولا من راو أعرابي وغير مقبول من راو حضري، مثلما أن الألفاظ الغريبة الحوشية تستحسن من شاعر أعرابي وتستهجن من شاعر حضري.

ثانيا، تقبل الغرابة المفارقة للطبيعة والعقل إذا قامت على أساس ثقافي عقدي، مثل خبر المرأة التي قتلتها الحيات في هجوم مدبّر؛ فقد انطوت على جسدها حية، وعندما قررت تنفيذ العقاب صفرت «فإذا الوادي يسيل حيات عليها، فنهشتها حتى نقت عظامها»[22]. إن الحية حيوان حقيقي قد تنقضُّ على الإنسان وتفتك به؛ هذه طبيعتها التي أودعها الله فيها، غير أن الصفير الذي أطلقته للاستعانة بحيات الوادي وشنِّ هجوم مدبَّر على المرأة المذنبة ونهش عظامها، يفيد أن الحيوان اضطلع هنا بتنفيذ العقاب على ما اقترفته المرأة من ذنوب، وهو سلوك مفارق لطبيعته.

ولا شك أن قبول هذا الحدث الغريب يقتضي وضعه في إطار خلقي وثقافي يقر بأن العقاب الذي ينزل بمرتكب الخطيئة قد يُنَفَّذُ بطرق لا تتوافق بالضرورة مع قوانين الطبيعة. إن الحية في سياق الخبر أقرب إلى الرمز الحامل لدلالة خلقية ودينية منها إلى الحيوان الذي ينتمي إلى الطبيعة؛ لقد حمّله الخبر وظيفة ثقافية خرقت وظيفته الطبيعية وتصرفت فيها، وهذا أمر نادر في السرد عند الجاحظ الذي ظل فيه الحيوان محتفظا بطبيعته على الرغم من اضطلاعه بدلالات ثقافية؛ فقد رأينا كيف أن هجوم الذباب على عبد الله بن سوار والجاحظ في الخبرين المذكورين سابقا لم يخل من دلالات، لكنه هجوم لم يتجاوز الحركة المُسَخَّرة له في الطبيعة، أما الحية فقد تصرفت على نحو يتجاوز الحركة المسخَّرة لها، وبذلك اتسم فعلها بالغرابة. ولكي يخفف السارد من هذه الغرابة وانزياحها عن الطبيعة، لجأ إلى تفسير عقدي؛ ذلك أن رد حدث قتل الحيات للمرأة إلى بغائها وقتلها لأولادها، لا يستند إلى حجة عقلية أو منطقية. فالسارد الذي قدم خبرا غير قابل للتصديق تعمَّد في الختام توجيه سؤال للجارية التي كانت تصاحب المرأة : «فقلت لجارية كانت لها: ويْحَكِ! أخبرينا عن هذه المرأة» وذلك لحملها على تقديم الإجابة التي يقصد توصيلها للمتلقي: «قالت: بغَتْ ثلاث مرات، كل مرة تأتي بولد، فإذا وضعته سجرت التنور، ثم ألقته فيه»[23].

والحق أن هذا النمط من الغرابة نادر في سرد الجاحظ وغريب عن بلاغته، ولولا صلة الحدث الغريب في الخبر السابق بانتهاك الأخلاق والتعاليم الدينية لما جازت روايته. ولأجل ذلك يظل السرد عند الجاحظ لا يكاد يعرف سوى نمط الغرابة المتعقلة.

2 – الغرابة والتصوير السردي:

لاحظ أكثر من باحث معاصر أن فن الخبر شهد مع الجاحظ عناية بالوظيفة الأدبية؛ تجلى ذلك في الهيمنة الواضحة لمكونات الخطاب السردي على حساب الحكاية أو محتوى الخبر، كالتركيز على الوصف الداخلي والخارجي والحوار والمكان والزمان وغيرها من المكونات والسمات التي ينتقل بها الخبر من وظيفة الإعلام وتوصيل المعرفة إلى وظيفة الإمتاع والتخييل وتشكيل معان إنسانية وعلمية وخلقية.

ولبيان بروز الوظيفة الأدبية في فن الخبر عند الجاحظ يمكننا مقاربة سمة الغرابة وتجلياتها البلاغية السردية في بعض الأخبار التي لا تكتفي بتقديم الأعاجيب ولكنها تتجه إلى تشكيل صور وصفية وسردية لهذه الأعاجيب حتى يتحقق الالتذاذ بالصور وما يتولد عنها من معان وليس بالحدث العجيب في ذاته؛ فقد سبق لشكري عياد أن لاحظ أن فن الخبر عند الجاحظ قام على إمتاع القارئ بالتصوير[24].

في خبر ثمامة بن أشرس عن الفأر[25] يروي الجاحظ أعجوبة من أعاجيب الحيوان المتمثلة في طبيعة قتال الجرذان، غير أن القيمة البلاغية لهذا الخبر لا تقتصر على تقديم الحدث الغريب الذي سبق للجاحظ أن أطلع القارئ عليه[26]، بل تظهر في تصويره سرديا.

ورد في الخبر ما يأتي:

«وأما حديث ثمامة فإنه قال: لم أر قط أعجب من قتال الفأر، كنت في الحبس وحدي، وكان في البيت الذي أنا فيه جحر فأر، يقابله جحر آخر، فكان الجرذ يخرج من أحد الجحرين فيرقص ويتوعد، ويضرب بذنبه، ثم يرفع صدره ويهزّ رأسه. فلا يزال كذلك حتى يخرج الجرذ الذي يقابله، فيصنع كصنيعه. فبينما هما إذ عدا أحدهما فدخل جحره، ثم صنع الآخر مثل ذلك. فلم يزل ذلك دأبهما في الوعيد وفي الفرار، وفي التحاجز وفي ترك التلاقي. إلا أني في كل مرة أظن الذي يظهر لي من جدهما واجتهادهما، وشدة توعدهما، أنهما سيلتقيان بشيء أهونه العضّ والخمش، ولا والله إن التقيا قط؟ فعجبت من وعيد دائم لا إيقاع معه، ومن فرار لا ثبات معهن ومن هرب لا يمنع من العودة، ومن إقدام لا يوجب الالتقاء. وكيف يتوعّد صاحبه ويتوعده الآخر؟ وبأي شيء يتوعده، وهما يعلمان أنهما لا يلتقيان أبدا؟ فإن كان قتالهما ليس هو إلا الصخب والتنييب فلم يفر كل واحد منهما حتى يدخل جحره؟ وإن كان غير ذلك فأي شيء يمنعهما من الصدمة؟ وهذا أعجب».

تشكل الغرابة الطبيعية سمة من سمات التكوين البلاغي لهذا النص السردي؛ تمثلت في تصوير أعجوبة من أعاجيب الحيوان وسلوكا

من سلوكاته الغريبة، لكن بلاغة هذا النص لا تؤول إلى هذا الحدث العجيب فحسب، ولكنها تؤول أيضا إلى علاقة هذا الحدث بالسارد وإلى نمط التصوير المعتمد.

ليس الراوي في هذا الخبر مجرد أداة لنقل الحدث الغريب وتوصيله، ولكنه جزء من تكوينه البلاغي؛ فالحدث المصَوَّر يُقدم للقارئ من منظور شخص يقضي عقوبة الحبس وحيدا، وبدهي أن تكون رؤيته للحدث موسومة بخصائص وضعه الذي أشار إليه النص دون أن يعمد إلى تطويره سرديا، لكن القارئ يعلم أن الحدث صيغ برؤية راو يعاني وحشة الحبس والوحدة ويتوق إلى الحرية والخلاص، وهو ما سمح له بملاحظة ما يعجز عنه شخص طليق أو في جماعة.

وجد الراوي في حرية الفأرين وحركاتهما ما خفف عنه وطأة حبسه ووحدته وقعوده. هل كان ثمامة يغبطهما على حريتهما ونشاطهما الذي لا يكلُّ؟ هل كان رصده الدقيق لتفاصيل المعركة الحامية بين الفأرين تعبيرا عن رغبة في استعادة حريته ونشاطه؟

أغلب الظن أن الراوي كان في حاجة إلى التواصل والمؤانسة، وقد وجد في الحيوان وعجائبه ما يؤنسه في وحدته، كما وجد فيه مناسبة للتواصل مع عالم غريب لا يُلتفت إليه، وربما أيضا وجد فيه مناسبة لتعرُّف أعمق لعالم الإنسان؛ ألا يفيد قتال الفأرين وجها من وجوه الحياة الإنسانية؟ ألا يمارس الإنسان في حياته معارك لا طائل منها غير الصخب والتنييب والتوعُّد؟

ومن معاني الغرابة في النص ما يثيره الوصف الدقيق والمفصّل لحركات الفأر والطريقة التي يتعارك بها في المتلقي من تأثيرات. فالغرابة هنا ناجمة عن التصوير باعتباره فعلا غريبا في ذاته؛ يسعى الكاتب إلى تحقيق الشعور بالغرابة في متلقيه بما يظهره من قدرة على محاكاة الفعل الخارجي ونقله بواسطة اللغة، على نحو ما سعى إلى تحقيقه بواسطة الحدث الغريب في ذاته. وفي الجملة نستطيع القول إن الغرابة في هذا النص تؤول إلى الحدث وتصويره معا.

لم تكن أعجوبة قتال الفأر التي قصد الجاحظ توصيلها للقارئ في الخبر، سوى مقصده الصريح المعلن؛ فقد كشف سياق النص عن معان إنسانية أثبتت أن فن الخبر عند الجاحظ لم ينحصر في توصيل المعرفة أو المعاني الخلقية بل تضمن معاني ذات صلة بمشاعر الإنسان ورؤيته للحياة.

ولزيادة توضيح هذه الفكرة ننظر في خبر آخر(27). يروي الجاحظ أن رجلا حبس مدة شهر تاركا وراءه فرخي زوج الحمام المقصوص من دون رعاية، فانتابه قلق على مصيرهما، لكنه استغرب بعد عودته أنهما على قيد الحياة وأن

زوجي الحمام الطيّار تكفلا برعايتهما. هذه الأعجوبة التي أراد بها الجاحظ توصيل فكرة الإلهام عند الحمام كما قلنا في موضع سابق، لا تنفي عن النص نزوعه إلى صياغة معنى إنساني يخفف من حدة حضور فكرة الإلهام باعتبارها قضية معرفية؛ فالراوي صاحب الحمام لا يكتفي بسرد الفعل الخارجي، بل يصور دخيلة نفسه وأطوار انفعالاته ومشاعره؛ يفسر ما لجأ إليه من وضع الرف قدام الكوة بأنه تخوّف من العوارض واحتياط وجب أخذه تحسُّبا للطوارئ. تتجاوز صلة الراوي بالحمام العلاقة المادية النفعية؛ نسي في غمرة العواطف ومشاعر القلق على مصير الحمام الضعيف، القيمة المادية للزوج الطيار والفرخين، بل نسي التفكير في مصيره؛ فالحبس بالنسبة إليه لم يعد همّاً إلا من جهة كونه عائقا يحول دون استمرار عنايته بالحمام.

في الخبر إذن اعتناء ملحوظ بالسرد؛ ثمة تصوير لخواطر الشخصية وتأثير الحدث فيها، بالإضافة إلى قدر من الإسهاب في الحكي والوصف. هذا التركيز على الخطاب السردي سمة واضحة في أخبار الجاحظ، على نحو ما يمكن أن نبرز ذلك في تحليلنا لخبر «وفاء الكلب» نورد نصه كاملا:

«وأنشد أبو الحسن بن خالويه عن أبي عبيدة لبعض الشعراء:

يُعَرِّدُ عنهُ جارُهُ وشَقيقُه   وينبشُ عنه كلْبُهُ وهو ضاربُهْ

قال أبو عبيدة: قيل ذلك لأن رجلا خرج إلى الجبّان ينتظر رِكابَه فأتبعه كلبٌ كان له، فضرب الكلبَ وطرده، وكره أن يتبعه، ورماه بحجر، فأبى الكلبُ إلا أن يذهب معه، فلما صار إلى الموضع الذي يريد فيه الانتظار، رَبَضَ الكلب قريبا منه، فبينا هو كذلك إذ أتاهُ أعداءٌ له يطلبونه بطائلة لهم عنده، وكان معه جارٌ له وأخوه دِنْياً [الأدنى من القرابة]، فأسلماه وهربا عنه، فجُرح جِراحاتٍ ورُمي به في بئر غير بعيدة القعر، ثم حَثَوْا عليه من التراب حتَّى غطَّى رأسه ثم كُمِّم فوق رأسه منه، والكلبُ في ذلك يزجُم ويَهِرّ، فلما انصرفوا أتى رأس البئر؛ فما زال يَعوي وينبث[ينبش] عنه ويحثو التراب بيده ويكشف عن رأسه حتى أظهر رأسه، فتنفَّس ورُدَّت إليه الرُّوح وقد كاد يموتُ ولم يبق منه إلاّ حُشاشة، فبينا هو كذلك إذْ مَرَّ ناس فأنكروا مكان الكلب ورأوه كأنه يحفر عن قبر، فنظروا فإذا هم بالرّجُلِ في تلك الحال، فاستشالوه فأخرجوه حيًّا، وحملوه حتّى أَدّوه إلى أهله، فزعم أنّ ذلك الموضع يُدْعى بئْر الكلب. وهو مُتيامِن عن النَّجف.

وهذا العمل يدل على وفاء طبيعي وإلف غريزي ومحاماة شديدة، وعلى معرفة وصبر، وعلى كرم وشكر، وعلى غَناء عجيب ومنفعة تفوق المنافع؛ لأن ذلك كله كانً من غير تكلف ولا تصنُّعٍ»(28).

وقد أورد ابن قتيبة هذا الخبر في صياغة سردية مختلفة. يقول:

«وقد كان أبو عبيدة يذكر أن رجلين سافرا ومع أحدهما كلب له، فوقع عليهما اللصوص فقاتل أحدهما حتى غُلِب وأُخذ فدُفن وتُرك رأسه بارزا، وجاءت الغربان وسباع الطير فحامت حوله، تريد أن تنهشه وتقلع عينيه، ورأى ذلك كلب كان معه، فلم يزل ينبش التراب عنه حتى استخرجه، ومن قبل ذلك قد فرّ صاحبه وأسلمه.

قال: ففي ذلك يقول الشاعر:

يعرد عنه جاره ورفيقه وينبش عنه كلبه وهو ضاربه

وليس لشيء من الحيوان مثل محاماته على أهله، وذبه عنهم مع الإساءة إليه والطرد والضرب»(29).

لا شك أن النظر إلى هذين النصين نظرة مقارنة تتيح لنا فرصة إلقاء ضوء آخر على بلاغة التصوير السردي عند الجاحظ؛ فعلى الرغم من أن النصين يوصلان مضمونا علميا وخلقيا واحدا، إلا أن نص الجاحظ يختلف عن نص ابن قتيبة في تجاوزه لهذا المضمون؛ فبينما أورد ابن قتيبة نصه في سياق حديثه عن منافع الكلاب وذيَّله بالإشارة إلى أخلاقها التي تتسم بالوفاء مهما تلقت من إساءة ، فإن الجاحظ اختتم نصه بالإشارة إلى أن سلوك الكلب طبيعي لا تكلف فيه ولا تصنع، وهو ما يفرض علينا أن نؤوله في سياق العلاقة التي وقفنا عليها آنفا بين نصوص الجاحظ السردية وخطابه البلاغي؛ فالجاحظ غير معني بتصوير المعاني الخلقية للحيوان والإنسان فقط، بل يعنيه أيضا أن يصوِّر جوهر القيمة المحددة للسلوك عند كل من الإنسان والحيوان والذي عبَّر عنها الخطاب البلاغي بمفهوم الطبع المقابل لمفهوم التكلف.

ويفضي بنا التحليل المقارن بين النصين إلى تعميق النظر في حضور الوظيفة الأدبية في فن الخبر عند الجاحظ:

- يركز نص الجاحظ على الخطاب بينما يركز نص ابن قتيبة على الحكاية؛ يتوخى الجاحظ الوظيفة البلاغية ويتوخى ابن قتيبة الوظيفة الإبلاغية.
- نص الجاحظ أقرب إلى الإقناع السردي؛ فهو يتضمن تفسيرا للأحداث وتحديدا للأماكن (الجبّان، موضع الانتظار، قريبا منه، بئر، رأس البئر) وعدم المبالغة في تصوير الموقف؛ فمجيء الغربان وسباع الطير وهو حي في نص ابن قتيبة حدث مبالغ فيه، كما أن حدث إخراج الكلب للرجل من الحفرة بدل الناس أقل إقناعا.
- ركز نص ابن قتيبة على إظهار قيمة الوفاء عند الكلب في مقابل إساءة الإنسان، ولكنه لم يشر إلى طبيعة هذا الوفاء ودرجته وخصوصيته. اكتفى بإبراز الوفاء دون أن يصوره في موقف

متوتر مخصوص. لم يطوِّر خبر ابن قتيبة سرديا النواة الدلالية الواردة في البيت الشعري «ضاربُه» التي تعمق قيمة الوفاء وتمنحها بعديها الإنساني والدرامي؛ فالنص يخلو من تصوير الارتباط العاطفي عند الكلب في مقابل جفاء صاحبه وخشونته قبل وقوع الحادث، وهو الموقف الذي حرص الجاحظ على تصويره لإضفاء السمة الدرامية على قيمة الوفاء. من هنا احتفى نص الجاحظ بتصوير أفعال الكلب وانفعالاته، على نحو ما احتفى بتقديم مجموعة من الإشارات المسعفة في تحديد شخصية الرجل من غنى(خروجه لانتظار الركاب) وقسوة(ضربه لكلبه) وعدم وفاء بالدين(طلب الأعداء له بطائلة لهم عنده).

- أكدت هذه المقارنة أن النص السردي الإخباري عند الجاحظ مهما تتناقله المصنفات الأدبية القديمة، فإن ذلك لا يعني أنه مجرد شاهد يُتمثَّل به في سياق معين كما يُتمثَّل بالبيت الشعري والمثل السائر والحديث النبوي والآي الكريم والخبر المشهور، وغير ذلك من أنواع الشواهد التي تحتفظ بصورتها الأصلية وإن اختلفت دلالاتها في سياقات التمثيل والاستدلال المختلفة، بل هو نص انبثق من صميم السياق الذي جاء فيه، وكأن الجاحظ عندما تلقَّفه -إذا كان الأمر يتعلق بمصدر آخر للخبر - كان حريصا على أن يسبغ عليه من أسلوبه وتفكيره ومشروعه ونظرته للحياة ما يمحو عنه ملامح صورته الأصلية حتى يبدو وكأنه ولد من رحم خيال الجاحظ ورؤيته للعالم.

الهوامش

(1) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، ط5. ص 222.

(2) الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ص 238-239.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 213.

(4) محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، بيروت دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 618.

(5) الحيوان، ج5، ص. 156.5 الحيوان، ج2، ص109.

(6) عبارة لجابر عصفور، نقلا عن فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001، ص 71.

(7) أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 152.

(8) نفسه، ص 146.

(9) الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 20.

(10) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص 90.

(11) الحيوان، ج2، ص 155-156.

(13) Tzvetan Todorov، Introduction à la littérature fantastique، Editions Du Seuil، Paris 1970، p. 47.

(14) الحيوان، ج2، ص 320.

(15) الحيوان، ج6، ص 240.

(16) نفسه، ص 125.

(17) الحيوان، ج2، ص. 320.

(18) المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر القاهرة، ص 198-213.

(19) نفسه، ص. 198 .

(20) نفسه، ص 204.

(21) البخلاء، ص 7-8.

(22) الحيوان، ج4، ص 251.

(23) نفسه.

(24) مرجع مذكور، ص 24.

(25) الحيوان، ج 5، 250-251.

(26) نفسه، ج2، ص 164.

(27) نفسه، ص 158-156.

(28) نفسه، ج2، ص 122-123.

(29) تأويل مختلف الحديث، تحقيق رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ص. 127.

* * *

أثر الليالي في صنعاء مدينة مفتوحة

(دراسة في العلاقة التناصية بألف ليلة وليلة)

عبدالحكيم باقيس

تحفل الذخيرة الحكائية التراثية العربية بعدد وافر من النصوص السردية الشعبية، غير أن أهمها على الإطلاق هي ألف ليلة وليلة، الذي غدا نصاً ثقافياً شاملاً تولدت عنه نصوص في مختلفة الأنواع الأدبية[1]، هذ النص التراثي المهم قد اشتركت في تأليفه ثقافات مختلفة الأمكنة والأزمنة، بحيث يمكن للباحث المتعمق في تأليفه أن يثبت ثلاث مراحل على الأقل هي الهندية والفارسية ثم العربية التي تمثل بدورها مرحلتين: بغدادية ومصرية[2]، وما زال يستأثر بعدد هائل من الدراسات النقدية التي اهتمت بأصوله وتشكله السردي وقراءة العناصر الثقافية المكتنزة فيه وفي بنيته الحكائية، كما لم يزل له تأثيرٌ مستمرٌ على عدد كبير من الأجناس الأدبية والإبداعية حتى اليوم، ولم يكن أمام الرواية العربية في رحلة استلهامها لتراثها السردي إلا أن تتأثر به وتوظف بعض عناصره وبنياته الحكائية، ولعل أهم ما يمكن الاستشهاد به في هذا المجال رواية (ليالي ألف ليلة) لعميد الرواية العربية نجيب محفوظ، وعدد غير قليل من الروايات مما لا مجال لحصرها، ذلك باستثناء التعالق بالليالي في فنون إبداعية أخرى كالمسرح من قبيل (شهرزاد) لتوفيق الحكيم و(أحلام شهرزاد) لعميد الأدب العربي طه حسين و(سر شهرزاد) لعلي أحمد باكثير.

لقد اتخذ التعالق النصي بالليالي أشكالاً مختلفة، بين التعالق المباشر المصرح به، ويتم هذا بوعي وقصدية، عندما يتعمد بعض الكتاب وضع المؤشرات النصية الدالة على التعالق، وبين التعالق غير

المباشر، عبر استلهام بعض عناصره وتراكيبه، ومحاكاة بنيته السردية، وأهمها توالد أو تناسل الحكايات، ولعل رواية (صنعاء مدينة مفتوحة) للروائي اليمني محمد عبدالولي هي إحدى هذه النصوص التي تسربت إليها بعض العناصر الحكائية من الليالي التي تشكل أحد أهم روافد السردية في الثقافة العربية، والتي تحتفظ بها مخيلتنا الحكائية ونستلهم في حكينا بعض بنياتها من دون أن نعي ذلك في معظم الأحيان.

وهنا لابد من إضاءة موجزة لمصطلح التعالق النصي، وهو ترجمة Hypertextualite أحد أشكال العلاقات التناصية الخمس التي جاء بها جيرارجينت في كتابه الذائع (أطراس Palimpseete)، وهي التناص Intertextualite، النص الموازي أو المناص Paratexte، النصية الواصفة أو الماوراء النصية Metatextulite، النصية الجامعة أو معمارية النص Architexualite النصية المتفرعة أو التعلق النصي Hypertextualite، بحيث أضحى لكل نوع منها حدوده ومدلوله الخاص، ومن بينها مصطلح التعالق النصي، هو في أبسط تعريفاته كل علاقة تجمع نصاً لاحقاً (متعلق) بنص سابقٍ (متعلق به) يلحق به ويتماهى معه؛ أي أنَّ النصَّ اللاحق (يتعلق) بنص سابق ينتقيه ويحاول احتذاه ومحاكاته أو معارضته، وقد حدد سعيد يقطين مسوغ اختياره ترجمة المصطلح (Hypertextualite) بالتعلق قائلاً: «ننطلق في ذلك من الإيحاءات التي يحملها فعل (تعلق)، فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ (التعلق) لمواصفات خاصة مميزة، تماماً كما يختار المرء «الحسناء» من وسط الحسناوات لتكون موضوعاً لتعلقه وهواه»[3]. لكن جابر عصفور يحدث تعديلاً على هذه الترجمة ويختار «التعالق» بدلاً من «التعلق»؛ لأن الأخيرة تحمل صيغة صرفية أكثر مطاوعة وتؤدي دلالات جديدة وترتبط بالإمكانات التي أتاحها الكمبيوتر للنص[4]، وسنأخذ في استخدامنا بهذا التعديل لترجمة المصطلح، كونها تتضمن صيغة المفاعلة، وهي إحدى المميزات الجوهرية التي يتضمنها المفهوم، حيث يصف علاقة تفاعلية بين النصوص.

وفي الرواية اليمنية جرت محاولات عدة في استلهام التراث السردي، يكفي أن نشير فيما يتصل بالتعالق النصي فقط، إلى رواية (كملاديفي) لمحمد علي لقمان عام 1947م، التي أدمجت في بنيتها السردية البسيطة حكاية هندية قديمة، ورواية (مأساة واق الواق) لمحمد محمود الزبيري عام 1960م، التي تتعالق بنصوص من أدب الرحلة إلى عالم الآخرة، لكنها تستلهم ذلك بالاستفادة على نحو خاص من حديث الإسراء والمعراج، غير أن أهم نصين في الرواية اليمنية حتى اليوم استطاعا استلهام التراث السردي العربي في إطار مستوى التعالق النصي هما روايتي (صنعاء مدينة مفتوحة) لمحمد أحمد

عبدالولي عام 1978م، و(ركام وزهر) ليحيى علي الإرياني عام 1988م، والأخيرة تستلهم بوعي كبير التراث السردي الشعبي، وتتعالق مع بنية السيرة الشعبية في عدة مستويات، منها:

- مستوى قوانين الحكاية.
- مستوى بنية الحدث والشخصية.
- مستوى المكان والزمان.
- مستوى اللغة السردية.

وقد كانت لنا معها وقفة مطولة في دراسة سابقة، أما رواية محمد عبدالولي (صنعاء مدينة مفتوحة) فهي رواية مهمة وحلقة رئيسة في تاريخ السرد الروائي اليمني لسببين: الأول يعود لمكانة كاتبها في السرد القصصي والروائي اليمني عامة، إذ يمكن التأريخ بإبداعه السردي لمرحلة جديدة من التطور الفني للرواية اليمنية، والثاني لأن هذا النص الروائي قد مارس تأثيراً كبيراً على مجموعة من النصوص التي جاءت بعده أكان على مستوى التيمات، أو الموضوع، أم على مستوى التشكيل السردي، وهذا التأثير نجده في روايات يمنية من قبيل (قرية البتول) لمحمد حنيبر عام 1979م، و(الرهينة) لزيد مطيع دماج عام 1984م، و(السمار الثلاثة) لسعيد عولقي عام 1989م. ولبيان مظاهر تعالق رواية صنعاء مدينة مفتوحة بألف ليلة وليلة سنكتفي بالوقوف عند أبرز مستويين من مظاهر التعالق هما:

1: مستوى طرفي الحكي، السارد والمتلقي.

2: مستوى التركيب الحكائي القائم على تناسل مجموعة من الحكايات من حكاية رئيسية، وقد اصطلح نقدياً على تسميتها بالحكاية الإطارية، أو السرد الإطاري Frame Narrative.(5)

(1) مستوى السارد والمتلقي :

تعتمد البنية السردية في رواية (صنعاء مدينة مفتوحة) على الحضور المباشر المعلن عنه لمتلقي للحكي، يُعلن عنه منذ البداية وتتكرر الإشارة إليه في أكثر من موضوع في السرد عبر صيغة النداء المتكررة (يا صديقي) حين يتجه إليه السارد (نعمان) بالحديث عبر ضمير المتكلم (أنا) وكأنه ماثلٌ أمامه، فيمضي معظم السرد عبر صيغة الخطاب المباشر، التي تتخذ شكل الرسالة الموجهة إلى صديق السارد، ومن المعلوم أن وجود المتلقي المباشر للسرد أمر تعرفه معظم الأشكال التراثية للحكي ومنها ألف ليلة وليلة، حيث تقوم شهرزاد بدور السارد، في حين يقوم الملك شهريار بدور المتلقي المباشر، ذلك على مستوى الحكاية الإطارية، بينما تتعدد الشخصيات الساردة بضمير المتكلم، وتتعدد كذلك الشخصيات المتلقية على مستوى الحكايات الفرعية الأخرى، أو ما يُعرف بالحكايات المتناسلة، وفي صنعاء مدينة مفتوحة، إذا اعتبرنا نعمان هو السارد الأصلي

للحكاية الإطارية، في مقابل شخصية الصديق الغائب كمتلق للخطاب، فإن الحكايات الفرعية الأخرى المتولدة عنها تتضمن مجموعة من الساردين الآخرين كمحمد مقبل والصنعاني وعلى الزغير، في حين يتحول نعمان وبعض الشخصيات الأخرى الحاضرة أثناء الحكي الذي يجري بضمير المتكلم إلى الطرف الذي يتلقى الخطاب.

ومثلما أن حضور المتلقي الرئيس للسرد يظل في حدود التمهيد السردي للحكاية سواء أكانت إطارية أم متفرعة في ألف ليلة وليلة، يظل المتلقي الرئيس وهو الصديق الغائب حاضراً في خطاب السارد في بنية الاستهلال بشكل رئيسي وعبر مجموعة الإشارات القصيرة له في النص، وحاضراً ضمنياً عبر الصيغة الشفوية للخطاب التي تفترض وجوده المباشر إذ تتخلل مناداته جميع الوحدات السردية، بل تصل هيمنة الصيغة الشفاهية للسرد التي تفترض وجود المتلقي المباشر للخطاب باستدراك السارد لبعض الأحداث والحكايات التي قد يتم تجاوزها أو القفز عليها من قبيل: «آه لقد نسيت، أنني لم أقص عليك هذه الحكاية من قبل...»، فيمضي السارد في سرد مجموعة الحكايات أو التعليقات التي كان قد تجاوزها.

ومن المعلوم أن الهدف من ممارسة الحكي في هذا الشكل السردي من أهم عناصر السرد، فالحكي في ألف ليلة وليلة وسيلة للبقاء ودَرءٌ للموت، تمارسه شهرزاد للهرب من القتل بواسطة تعليق الحكي عبر توالده المستمر، يقول سعيد يقطين: «تمسك شهر زاد بالخيط الناظم بين الحكاية الكبرى المنتهية، وتمهد لأخرى بقولها «إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت» ويتعجب شهريار مما يمكن أن يكون أعجب مما سمع، ويدفعه شره الفضول إلى طلب السماع من خلال السؤال السردي: كيف كان ذلك؟ وهذا السؤال نجده في محفزات الحكي القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي، فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة وهكذا دواليك... إلى أن تنتهي الليالي زمنياً بانتهاء العجب الذي يتولد عنه العفو عن شهرزاد»(6)، كذلك يأتي الهدف من الحكي في (صنعاء مدينة مفتوحة)، فهو ليس رغبة في مزيدٍ من الثرثرة مع الصديق الغائب أو دفعاً لقدر محتوم يهدد حياة السارد، وإنما تولده رغبة في التخلص من الشعور بالوحدة والانقطاع الناجمين عن حالة الاغتراب النفسي الذي يعيشه السارد بعد أن انقطعت كافة علاقاته بمن حوله سواء أكانوا أهالي القرية أم أفراد أسرته، أم رفقاء الغرفة في المدينة، وتصبح ممارسة الحكي وسيلة لاستعادة الاتصال بالصديق الغائب الذي ترك غيابه فراغاً كبيراً في حياة السارد، ولأنه لم يعد هناك من مجال لاستعادة الغائب، فإن الحكي بصيغة الرسالة يتجه نحو الذكريات، الذكريات المشتركة بين السارد وصديقه الغائب

في استعادة حكي هذه الذكريات أولاً، لكن سرعان ما يتحول السرد إلى حكي عن ذكريات الآخرين من زملاء السارد في غرفة السكن، ينجم عنه تعليق للحكاية الإطارية عبر استعادة الشخصيات لذكرياتها وتناسل الحكي، وكأنما يخشى السارد الأصلي نعمان من انتهاء الحكي ووصول الخطاب عند منتهاه، ولذلك يمارس ذات الحيلة السردية التي مارستها شهرزاد، فيعمد على تعليق السرد وإيقاف تنامي الحكاية الإطارية عبر تفتيتها بمجموعة من الحكايات المتناسلة منها.

(2) مستوى التركيب الحكائي :

يذكر سيلفيا بافل أن تودورف هو أول من أطلق «توالد الحكايات» في دراسته حول ألف ليلة وليلة من خلال التضمين Enchassement الذي يعني حالة من الترابط والتسلسل لوحدة السرد الأصلية Proposition، وانطلاقاً من هاتين المقولتين يجد تودوروف التوالد الحكائي يتم «في كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد فإن ذلك يستدعي حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها»(7)، ورغم أهمية ما جاء به تودوروف والإقرار له بالفضل في دراسة ظاهرة توالد السرد في ألف ليلة وليلة فبافل يوسع دراسة هذه الظاهرة من خلال تحديده لمجموعة من التقنيات والقواعد التى عملت على توالد السرد.

يحدد بافل التقنيات أهم القواعد العامة التي ينجم عنها توالد السرد من خلال تمييزه للقواعد الثلاث الآتية:

1 – يتكون السرد في ألف ليلة وليلة من جزئين: يصف الجزء الأول نوعاً من «عدم التوازن»، ويصف الجزء الثاني «استعادة التوازن»، ويمثل لها بالشكل التالي:

سرد ← عدم توازن ← استعادة التوازن

ويمثل لذلك بمجموعة من الحكايات منها على سبيل المثال – حكاية التاجر والعفريت، حيث نجم «عدم التوازن» من الجريمة التي ارتكبها التاجر عندما رمى بالنواة فأصابت ابن العفريت وقتلته، وقرر العفريت قتل التاجر انتقاماً ويستمر عدم التوازن حتى يتدخل الثلاثة الشيوخ لإنقاذ التاجر ويحكي كل واحد منهم قصة للعفريت حتى يتمكنوا من إقناعه بالعدول عن مطلبه وفي هذه الحالة كما يرى بافل يعد تدخل الشيوخ «استعادة للتوازن»(8). ويصبح الحكي المتولد عن حكاية إطارية مسهماً في إعادة التوازن للقضية أو موضوع عدم التوازن، يقول عن استعادة التوازن في حكاية (الصياد والعفريت): «لقد نجحت عملية التوازن نتيجة خديعة، وأيضاً نتيجة عملية «الحكي» حكي قصة تحتوي بدورها على حكايتين أخريين: (حكاية الببغاء وحكاية الوزير المعاقب)»(9).

2 – قبل ظهور عنصر (عدم التوازن) في الحكاية

الرئيسية تبدأ معظم الحكايات بتمهيد يحكي عن بعض الأحداث والوقائع والشخصيات ذات العلاقة بموضوع عدم التوازن، بحيث يشكل هذا الحكي نصاً يمكن فصله عن النص الرئيسي بوصفه سرداً مستقلاً. ويعيد صياغة الشكل السابق على النحو التالي:

سرد ←—— تمهيد ←— عدم التوازن + استعادة التوازن

وينجم من القاعدة الأولى والثانية حكاية إطارية تتضمن بداخلها مجموعة من الحكايات المتناسلة عنها ذات الاستقلال النصي، لا ينضمها سوى الحكاية الإطارية الرئيسية، لكنه يميز بين التمهيد في الحكاية الرئيسية السابقة، والتمهيد في الحكاية الفرعية ويرى «أن السرد السابق على السرد الرئيسي لا يمكن أبداً أن يكون مسبوقاً بتمهيد آخر.

3 – وتتضمن القاعدة الثالثة أن كل «عدم توازن» يكون مسبوقاً بمخالفة كخرق لمنع أو انتهاك لتحريم سواء أكان ذلك بشكل ضمنيٍّ أم معلنٍ.

وانطلاقاً من هذه القواعد التي يتمخض عنها توالد السرد يمكننا النظر إلى التركيب الحكائي في صنعاء مدينة مفتوحة ومدى تعالقه بمجموع القواعد والتقنيات المولدة لتناسل السرد في ألف ليلة وليلة، وغني عن البيان أن تعالق النص اللاحق بالسابق لا يعني بالضرورة إعادة صياغة السابق واحتذاءه حذو النعل بالنعل، إذ إن من خاصية التناصية أن تتضمن قدراً من الانزياح يسمح للنص أن يحاور ويستلهم البنى النصية السابقة ويعيد تركيبها دون أن يقع في أسر السابق.

والتركيب الحكائي القائم على توالد وتناسل الحكاية الإطارية في صنعاء مدينة مفتوحة ينجم عن تعدد الشخصيات الساردة، حيث تروي كل واحدة منها حكايتها ومغامراتها الشخصية وذلك عند اقتراب الخطاب من منتصفه، يبدأ السرد بالسارد الأصلي نعمان وهو يروي حكايته التي نعلم منها أنه يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عمّن حوله ويشرع في سرد مجموعة من القصص عن أهالي القرية وجانبٍ من مأساتهم عند هطول الأمطار واجتياح السيول لممتلكاتهم وسلب أرواحهم، وبعد أن يفرغ من سرد قصص القرية يتجه إلى الحديث عن رفاقه في المدينة كالصنعاني وعلي الزغير، لكن نعمان كسارد أصلي وصاحب الحكاية الإطارية يترك للآخرين سرد حكاياتهم بأنفسهم ويكتفي بدور المؤطر للحكايات الفرعية، يدمج مجموعة الشخصيات والحكايات في خطابه الأصلي الذي يوجهه لصديقه الغائب. وباستثناء بعض الحكايات الصغرى التي تضمنها سرد نعمان لمشاهداته في القرية، فيمكن توصيف التركيب الحكائي في الرواية أو الحكايات الثلاث المتولدة عن الحكاية الإطارية بالآتي:

1 – حكاية محمد مقبل.

2 – حكاية الصنعاني.

3 – حكاية البحار علي الزغير.

وكل حكاية من هذه الحكايات تصف جانباً من مأساة الشخصية الساردة أو حالة من عدم التوازن – بحسب تعبير بافل – كما تتميز كل واحدة منها باستقلال سردي، لا تتصل بالأخرى إلا في إطار الحكاية الإطارية الأم، فالشخصيات مجموعة من أصدقاء السارد الأصلي والشخصية المحورية، فلا توجد علاقة مباشرة تربط محمد مقبل بالصنعاني أو علي الزغير، مثلما لا توجد علاقة مباشرة تربط البحار علي الزغير بالصنعاني عدا كونهم يتقاسمون السكن في إحدى الغرف الملحقة بأحد مقاهي مدينة عدن، ويعيشون كعمال بائسين حياتهم وهمومهم الفردية اليومية حتى يدور حوار بينهم ذات يوم فيقرر أحدهم البوح للثاني بحكايته مأساته الخاصة(10).

وقد أرجع الباحث اليمني الدكتور مسعود عمشوش – وهو أول من أشار إلى ظاهرة توالد السرد في صنعاء مدينة مفتوحة – تعدد الحكايات والشخصيات الساردة إلى أمرين: الأول يتصل بطبيعة السارد الذي يقف من سكان قريته على مسافة من الانقطاع وعدم المشاركة والاتصال المباشر بهمومهم و حياتهم اليومية وذلك لا يتيح له أن يروي عنهم مباشرة، ولذلك استعاض عن سرد الحكايات عنهم عبر إسنادها لغيره من الرواة، والثاني يعود إلى دلالة اختيار هذا الشكل من السرد القائم على تعدد الرواة والحكايات الذي يمثل وحدة دلالية تكمن في جماعية الواقع المأساوي الذي تعيشه الشخصيات(11).

تبدأ حالة عدم التوازن في قصة كل شخصية من شخصيات الرواية الرئيسية (نعمان، محمد مقبل، الصنعاني، علي الزغير) عندما يسيطر عليها الشعور بالعزلة والفشل في تحقيق هدف معين كانت ترى فيه حلاً لمشاكلها: يفشل نعمان في إيجاد الحياة التي تليق به كشاب طموح كما يفشل في خلق علاقات تواصل إنسانية مع الآخرين، ويفشل محمد مقبل في تحقيق الهدف من هجرته الطويلة ويكتشف في النهاية أنه كان يشارك في معركة ليست معركته بحثاً عن انتقام مزيف، فقد قاتل مع الإنجليز والإيطاليين وخاض انتصارات وهمية كان نتيجتها فشل تحقيق حلمه بأن تكون بلاده كبقية البلاد التي شاهدها خلال رحلة هجرته، وفي النهاية قرر أن يعتزل في قريته الصغيرة بعد أن تولد لديه شعور آخر بالرضى المزيف. وعاش الصنعاني حالة من الغياب والعبث والإحساس المرير بفشله في الانتقام ممن كانوا سبباً في مقتل زوجته وابنته وتدمير حياته، وأخطأ – كما أعلن لنعمان – في هدفه عندما رأى في الهروب سبيلاً لحل مشاكله، أما البحار علي الزغير فقد كان يعيش حياته بصورة فردية لا يعبأ بأية قيمة

أو هدف خلال هجرته الطويلة، بل إنه ظل يفلسف رحلة هربه عن مواجهة واقعه بتبرير زائف حيث يرى في اليمنيين من بني جلدته سبباً في كل المشاكل التي واجهها. وهكذا مارست جميع الشخصيات الهروب من مواجهة واقعها وعاشت لحظات من الشعور بالألم والاغتراب بسبب الفشل، وهي حالة من عدم التوازن وفقاً للقاعدة الأولى بحسب بافل، أما الخطأ أو الفعل الذي ارتكبه كل شخصية وأدى إلى حالة عدم التوازن – وفقاً لبافل كذلك – فهو رفض نعمان مشاركة الآخرين وتحاشي أية اتصالات بهم (الهرب من القرية إلى المدينة، والهرب من المدينة إلى القرية، الهرب من أهالي القرية والاكتفاء بمراقبتهم من نافذة المنزل، الهرب من الأسرة والمنزل إلى الكهف في أحد جبال القرية)، والخطأ الذي اقترفه الصنعاني هو عدم التنبه إلى ما يدور حوله من أحداث، وشعوره الخادع بأن لا شيء سيحدث «مرت الأحداث التي هزت العالم ولكنها لم تهز مدينتنا كثيراً، ولم أشعر بوجودها، ومارست حياتي بنفس الطريقة التي مارستها من قبل، بدون تغيير..»، وكان ذلك الشعور الكاذب بالطمأنينة سبباً في مقتل زوجته وطفلته في الحرب التي شنها الملكيون واجتياح القبائل للمدينة صنعاء عام 1948م، والخطأ في حكاية محمد مقبل وعلي الزغير هو الهجرة بعيداً عن الوطن، وهنا ينبغي التأكيد على موقف الكاتب من موضوع الهجرة التي يرى أنها خطأ يرقى إلى درجة الخطيئة التي لا يتطهر منها المهاجر إلا عبر فجيعة أو مأساة تكون عقاباً لها.

وهكذا ففعل الهرب الذي مارسته جميع الشخصيات هو الفعل الذي أدى إلى حالة عدم التوازن، الموقف السلبي من قضايا الوطن والاكتفاء بالبحث عن الخلاص الفردي الشخصي دون النظر إلى ارتباطه بالخلاص العام للمجتمع والوطن بأكمله. وهو موقف ينظم جميع رؤى الشخصيات التي تعلنه الرواية في أكثر من موضع:

1 – نعمان: «أنا لا أحب مجالسهم ولا أحاديثهم، ولا أحضر معهم الصلاة في المسجد، لأني لا أحب الصلاة حتى صلاة الجمعة، وأني فوق ذلك كله أحب أن أكون وحيداً، بلا أي إنسان، أنني أكره أي منهم يحاول تعكير حياتي التي مارستها» ص 9.

2 – الصنعاني: «إن حياتي ليس فيها أي تشوق، لأنها مثل حياة كل يمني ولكني أكرهها» ص 45.

3 – البحار علي الزغير: «إن اليمني لا تستطيع أن تعيش معه، لأنه سيجعل حياتكم كلها جحيماً، وهو سيخلق لك المشاكل من لا شيء» ص 54.

أما استعادة التوازن في الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية الثلاث فيتم بعد أن يفرغ

كل واحد من سرد حكايته ويتخلص جميعهم من حالة الشعور بالانقطاع والعزلة الإنسانية إلى لحظة اكتشاف الذات أو اللحظة الحاسمة في إحداث التحول اشبه بالتي يطلق عليها في النقد الدرامي (لحظة التنوير) بحيث يتم خلالها التخلص من الوعي الزائف، ويكتشف جميعهم أن خلاصهم الفردي مرتبط بالخلاص الاجتماعي، وهنا يصبح الحكي سبيلاً لإعادة التوازن؛ ذلك أن وظيفة الحكي الإنسانية عند إعادة سرد الأحداث أن يقدم معها خلاصة التجربة الإنسانية التى تشعرنا بإنسانيتنا واكتشافنا لذواتنا عبر الحكي، و «لكي نعرف أنفسنا يجب علينا أن نمارس السرد، أن نكون رواة أو مستمعين»(12)، فكل حكي لابد أن ينطوي على قيمة ما، قد يضمرها السرد بحيث يصعب على المتلقي إدراك مغازيها بسهولة ويسر، وهو أحد جوانب التعالق النصي في هذه الرواية، فالحكايات المتناسلة تؤدي وظيفة دلالية يتم عبر تمرير مجموعة من الخطابات المضمرة، وهي إحدى سمات الحكي التي مارستها الساردة الأصلية في الليالي عند توليدها لعدد هائل من الحكايات عمدت فيها شهرزاد إلى «إخفاء الرسالة وتشفيرها في شفرة سردية معقدة يتوقف نجاحها في إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمرة على عدم نجاح مستقبل الرسالة في فك الشفرة، فلو نجح شهريار في فك شفرة الرسالة الأولى لما كانت (الليالي) ولما نجح القص في انتزاع الزمن من براثن العدم، واستخلاص الحياة من قبضة الموت»(13).

الهوامش

(1) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – 1992م – ص 34.

(2) محمود طرشونة – مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة – تونس – 1986م – ص 90.

(3) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي – ص 29. ومما جاء في الشعر الجاهلي متضمناً هذه الدلالة، قول الأعشى في معلقته الشهيرة:

عُلقتُها عَرَضاً وعُلِّقت رجُلاً غُيْرِي وعُلِّق أخرى غيرها الرَّجُلُ
وعَلَّقتُها فتـاةٌ ما يُحاولـها من أهلها ميت يهذي بِها وَهِلِ
وعُلَّقتْني أُخيْرى ما تُلائمُني فأجمـع الحبُ حبٌ كُله تبـل

(4) جابر عصفور – التعَلق/ التعالق النصي – صحيفة الحياة – لندن – عدد 2003/12/3م.

(5) يُنظر مصطلح Framenarrative في قاموس السرديات – جير الدبرنس – ترجمة السيد إمام – ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة – 2003م – ص 74.

(6) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي – ص 35.

(7) سيلفيا بافل – توالد السرد في ألف ليلة وليلة – ترجمة نهى أبو سريرة – مجلة فصول – العدد الأول – ربيع 1994م.

(8) نفسه.

(9) نفسه.

(10) رأى بعض النقاد أن الرواية مفككة انطلاقاً من فهمهم الشكل التقليدي للقص القائم على الحبكة المتطورة للحكاية أنها رواية غير مكتملة البناء، والصواب أنها نص روائيقد استوفى كافة عناصر البناء الروائي الحديث.

(11) مسعود عمشوش – تصدع السرد في رواية صنعاء مدينة مفتوحة – صحيفة 14 أكتوبر – عدد 7 يونيو 1990 – عدن.

(12) مسعود عمشوش – مرجع مذكور.

(13) صبري حافظ – جدل البنية في ليالي شهرزاد – فصول – العدد الثاني – صيف 1994م – القاهرة.

* * *

التراث السردي والقراءة العاشقة

عبدالفتاح كيليطو نموذجا(1)

عبدالرحمن بو علي

مقدمـــة

يتشكل البحث في التراث العربي وقراءته من المنظور الجديد إحدى المهام الأساسية التي يقوم بها النقاد العرب في سبيل بناء نظرية نقدية عربية. وهو (أي البحث في هذا التراث) إضافة إلى ذلك يعتبر من الخصائص التي تنفرد بها الفاعلية النقدية العربية. من هنا بات من الواضح أن يشتغل به عدد كبير من النقاد. غير أننا نلاحظ أن هناك تياراً من النقاد استطاع أن يبلور منظوراً جديداً في دراسة هذا التراث، كما استطاع أن ينمي بحثه فيه بشكل جعله يؤسس مساراً جديراً في الدراسة والتأمل نظراً لغناه وقيمته المعرفية والنظرية والمنهجية. وجعله جديراً أيضاً بالمساءلة والمناقشة نظراً لما يمكن أن يضيفه من إمكانات إغناء للنظرية النقدية وتوجهاتها في أدبنا العربي الحديث.

ويمكن من هذا التوجه أن نتأمل تجربة الباحث عبدالفتاح كيليطو في قراءته للتراث الأدبي العربي والتراث السردي منه على وجه الخصوص، تلك التجربة التي تشكلت من مجموعة من الجهود العميقة والنبيهة، مبلورة ما يمكن تسميته هنا بالقراءة النموذجية، أو القراءة المتفردة التي تنحو منحًى متفرداً في طرحها.

والواضح أن قضية العلاقة بين التراث وقراءته تكاد تكون قضية مركزية شغلت عبدالفتاح كيليطو، ومازالت تشغله بوصفه باحثاً وناقداً. فقد تعاطى كيليو لهذه الممارسة النقدية أكثر مما تعاطاها غيره من النقاد الآخرين، كما أفرد لها جزءاً كبيراً من

اهتماماته الأكاديمية، هذا عدا نشره لمجموعة من النصوص والكتب النقدية الهامة في هذا المجال، بدءاً من «الأدب والغرابة»، و«الكتابة والتناسخ» و«الغائب» والحكاية والتأويل والمقامات ولسان آدم، والعين والإبرة، ومتاهات القول...، وكلها مؤلفات حملت معها هاجس الباحث نحو تأسيس لبنة في قراءة التراث، أضاف إلى أنها شكلت منعطفاً في تاريخ النقد العربي.

وتمتد الخيوط الرفيعة لهذا المنحى الذي نحاه كيليطو، في هذه المؤلفات وغيرها، حسب علمنا، إلى دراسته التي كان قد شارك بها في ملتقى القصة القصيرة بمكناس والمعنونة بـ «زعموا أن...»[2]. هذه الدراسة التي شكلت حينئذ طفرة نوعية في توجهات النقد العربي الحديث وفي مسار الناقد كيليطو نفسه، بحكم طليعيتها أهمية محتواها المنهجي.

في هذه المداخلة سنحاول الوقوف عند أهم ما يؤسس هذا النوع من القراءة عند كيليطو، مشيرين إلى ما تمثله من قيمة علمية ونقدية، بل وسلوكية، علماً بأننا سنقصر النظر على مؤلفين من مؤلفات كيليطو فقط، هما «الأدب والغرابة» و«الحكاية والتأويل».

عبدالكبير الخطيبي يقدم أثر عبدالفتاح كيليطو:

في البداية، يجدر بنا ونحن عند عتبة الدخول إلى عالم كيليطو العجيب والغني، الرحب والمعقد، أن نصحب معنا ناقداً فذاً آخر، يبدو أنه فهم المشروع النقدي والعلمي لعبدالفتاح كيليطو قبل أن يصدر كتابه «الأدب والغرابة»، وهو الناقد عبدالكبير الخطيبي الذي تكفل بتقديم كتاب كيليطو هذا المومأ إليه. والحق أن عبدالكبير الخطيبي بحكم اطلاعه على المناهج الطليعية في الغرب، وبحكم تمرسه الشديد على محاورتها ومحاولة نقلها من مجالها إلى مجال النقد العربي، وعلى الأقل في تجربته النقدية عن «الرواية المغاربية»، نجح في فهم خطاب كيليطو النقدي وفي موضعته في سياقه الحقيقي، وهو سياق النقد التجديدي والطليعي في المغرب.

إن أهم ما ألمح إليه الخطيبي هو أن خطاب كيليطو ليس خطاباً تقليدياً بالمعنى القدحي للكلمة، وليس خطاباً استهلاكياً وسطحياً، وليس خطاباً بلا هدف، إنما هو خطاب بمجاله ومستوعب لإوالايته وميكانزماته لدرجة أنه وصفه بالخطاب [الأستاذي]. يقول الخطيبي: «ظاهرياً، نحن أمام خطاب أستاذي متوفر على جهاز من المراجع والمصادر والمناقشات اللامنتهية بين أساتذة جديين جد متحذلقين في غالب الأحيان مما يجعلهم ينصتون إلى أنفسهم وهم يتكلمون بدون أن يقطبوا حواجبهم وكأنما العالم مسرح لندوة»[3]. وكما أن هذا الخطاب واع تمام الوعي بمشروعه، فإن كيليطو هو الآخر واع بما يتطلبه مثل هذا الخطاب. إن كيليطو كما يقول عبدالكبير الخطيبي «يعرف كل موضوعة

من هذه الموضوعات [يقصد موضوعات: الأدب، النوع، النص، تاريخ الأدب، السرد..] بانتباه محترز، وبطريقة تدريجية، إلا أنه انتباه مصحوب بنوع من المكر النادر في مجال النقد الأدبي. فلكي يوجد هذا الأخير، يتحتم عليه أن يكون «نقدياً»، أي أن يتمثل نظريات ومناهج التحليل، ومن جهة ثانية، يتحتم عليه أن يكون «أدبياً» وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط، من الحديث عنها بدقة، بل من أن يصبح فناً للكتابة الخصوصية، وفناً متناصاً، أي كتابة نقدية بالمعنى العميق»(4).

من هذا التوصيف المذكور للخطيبي، تبرز ناحيتان في عمل كيليطو: كون خطابه يتضمن الصفة [الأدبية] من جهة، وكونه يتضمن الصفة [النقدية) من جهة ثانية.

ومما ورد من كلام الخطيبي أيضاً، نستطيع أن ندعي وجود هذا التفسير المتضمن لفكرتين أساسيتين مهمتين، الأولى تتعلق بالتكوين الخاص بالباحث كيليطو، وهو التكوين الأكاديمي العميق الذي أحرز عليه من خلال احتكاكه بالنقد الأوروبي بجميع اتجاهاته، خاصة ذلك النقد الذي اعتمد كأساس على النجاح الذي حققته البنيوية فلسفة ومنهجاً وطرائق. ما يمكن أن يقال أن كيليطو في هذا الصدد أنه استوعب جوهر البنيوية من حيث هي طريقة في رؤية العمل الأدبي كعمل له بنياته وتجلياته وإوالياته الخاصة، كما أنه وظف هذا المنهج توظيفاً جيداً ليطرح بديلاً نقدياً لا يقتصر على قراءة النص الأدبي الحديث المتصف بخصوصياته، بل ويتجاوز ذلك النص إلى النص التراثي المتصف هو الآخر بخصوصياته. أما الفكرة الأساسية الثانية التي يحيل عليها كلام الخطيبي، فهي أن كيليطو وهو يسير في هذا المنحى الجديد استطاع أن يدشن مرحلة نقدية جديدة تتصف بكونها لا تكتفي بالقراءة المجردة التي تهدف إلى فهم الإنتاج الأدبي فحسب، وإنما تحاول جاهدة وبدرجة كبيرة من الوعي والدقة إلى تأسيس نوع بديل من الكتابة النقدية المؤسسة على ركائز علمية والمؤطرة داخل أطر معرفية والمتجهة إلى هدف بناء النص وفق شروطه المكونة له.

ليست الكتابة، والكتابة النقدية بالخصوص، عند عبدالفتاح كيليطو إذن بالأمر الهين أو السهل، ولذلك، فإن التعامل معها يتطلب بذل مجهود يكفي إن جاز لنا التعبير لاستنطاق ما تخفيه شجرة النص النقدي عند كيليطو. وإذا كنا لا ندعي في هذه المداخلة المحكومة بزمنها تقديم قراءة شاملة لعمل كيليطو، ولن ندعي ذلك، فإننا نحاول أن نضيء بعض العتمات، ولتكن هذه الإضاءة محاولة أولية أو عتبة أولى بهدف تحقيق أمل منشود هو تحقيق قراءة في التجربة النقدية لعبدالفتاح كيليطو، ولتكن بدايتنا مركزة على توضيح بعض المفاهيم التي استعملها كيليطو من قبيل الغرابة أو السرد.

ولنبدأ بسوءالنا التالي:

ما معنى الغرابة عند عبدالفتاح كيليطو؟

كلنا يستحضر عنوان كتاب **الأدب والغرابة** الذي تمت الإشارة إليه آنفاً، والذي أصدره كيليطو في سنة 1982 والذي اعتبر حين صدوره بحق المفتتح الرسمي لكتابة كيليطو **التغييرية** التي صبت في اتجاه تطوير الفاعلية النقدية. وإذا كانت عناوين الكتب تشكل عتبة أساسية في قراءة الأعمال، فإن ورود كلمة **الغرابة** المليئة بالدلالة في عنوان كتاب كيليطو ليس مجرد صدفة. لقد وردت هذه الكلمة عدة مرات في مؤلفات كيليطو النقدية زيادة على ورودها كما أسلفنا في عنوان كتابه. وقد وردت في **بداية** افتتاحيته للكتاب عندما حاول كيليطو أن يفسر العلاقة بين قسمي الكتاب الأول والثاني، حين يقول: «كل دراسة مستقلة بذاتها وليست بحاجة إلى أن تستند إلى جاراتها. ومع ذلك يبدو لي أن مفهوم **الغرابة** يجمع هذا الشتات»[5]. كما وردت كذلك أكثر وضوحاً في **نهاية** الافتتاحية حين يقول: «الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها. ما أكثر القراء الذين لا يصرون العتبة فيتحولون في الماضي كما يتحولون في الحاضر، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون (أو لا يبالون) باجتيازها، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجلاً ويؤخرون أخرى!

على أي حال كلنا يعلم أن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغرابة»[6]. وقد وردت كلمة الغرابة كذلك في خاتمة دراسته الموسومة بـ «**نحن والسندباد**» التي تضمنها كتابه «**الأدب والغرابة**»، حين قال: «واليوم من ينكر أن السندباد مايزال يخاطبنا عبر القرون ويسألنا عن علاقتنا بالعالم المألوف والعالم **الغريب** (الغربي)؟ لقد كثر حفدته على الخصوص منذ عصر النهضة (انظر على سبيل المثال الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) وليس في الأفق ما ينبئ بأن عهد «السنادبة» قد انتهى. بصفة أو بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سندباد»[7].

وفي نص آخر، وهو نص مأخوذ من كتاب **الحكاية والتأويل** جاء في نهاية دراسة «الجرجاني القصة الأصلية»، تصادفنا لفظة الغرابة حين يقول كيليطو: «لا تعني الغرابة الشيء الذي لم تره العيون و لم تسمعه الآذان، إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس... في نهاية الأمر لا مفر من الإقرار بأن الغرابة، عند الجرجاني ليست إلا الألفة نفسها»[8].

ما الذي تعنيه لفظة الغرابة عند كيليطو؟ ما الذي يمكن أن نفهمه من لفظة **الغرابة** الواردة في سياق الأقوال السالفة لكيليطو؟ قد نخطئ

إن نحن فسرنا هذه النقطة بمعناها الحرفي، أي معناها القريب الذي يتبادر إلى الأذهان في اللحظة الأولى التي نسمع بها هذه اللفظة، ذلك لأن لفظة **الغرابة** التي يستعملها كيليطو في اعتقادنا هنا، تشكل مرتكزاً أساسياً لفهم الموقف النقدي لكيليطو، ولفهم كتاباته المتعلقة بالتراث، والتراث السردي على الخصوص. وهي لفظة متواترة ومرتبطة بالرؤية النقدية لكيليطو. وفي هذا الصدد، فإنه من الضروري التأكيد أن ورود هذه اللفظة له ما يبرره، سواء على المستوى الموضوعي/ أي على مستوى موضوع التراث ككل، أو على المستوى الشخصي لكيليطو. فالتراث العربي في نظر كيليطو، بسبب اغترابه عنا قد لبس لبوس الغرابة بحكم بعده التاريخي عن الناس، وبحكم عدم الانتباه والالتفات إليه، ومما ضاعف غربة التراث هذه [أو **غرابته**] تضمنه لخصوصيته التي لا تأتيه فقط من مضمونه وأشكاله كما يرى النقد التقليدي، وإنما من خصوصية مخاطبه، وبالتالي من خصوصية نسقه كذلك كما سنوضح ذلك في النقطة التي ستلي. أما على المستوى الشخصي، فإن كيليطو يرى أن هذا التراث يجب أن يقرأ من زاوية أخرى تختلف عن الزاوية التي قرأ من خلالها النقاد الكلاسيكيون هذا التراث، وهي الزاوية التي تنطلق من كونه تراثاً، أي بعد وضع المسافة الضرورية لفهمه، وانطلاقاً من رؤية نقدية معاصرة توظف فيها كل المناهج الحديثة والجديدة. ولعل هذا ما حاول كيليطو في **الأدب والغرابة** وفي مؤلفاته الأخرى توضيحه بكثير من الدقة وبقدر أكثر من الأسلوب «**الفاعل**» كما أشار إلى ذلك الخطيبي(9).

من الطبيعي جداً، ونحن نحاول الحديث عن المنهج النقدي عند عبدالفتاح كيليطو، أو بالأحرى نوع القراءة التي تعامل بها مع التراث، أن نطرح السؤال التالي: كيف تمظهرت قراءة النص الكلاسيكي؟

الأدب الكلاسيكي والقراءة:

نستطيع أن ندعي أن المشروع النقدي الذي دشنه كيليطو كان مشروعاً يهدف إلى تجديد القراءة التراثية، أي إلى إعادة طرح السؤال حول التراث، بأدوات العصر المتاحة إليه، ومن هنا فقد طرح كيليطو موضوعة قراءة النص الكلاسيكي. ومما يدعم ذلك تخصيصه لدراسة طرح فيها رؤيته الخاصة في هذا المجال. ومن الدراسات التي ضمها كتابه **الأدب والغرابة** والتي حفلت بهذا الموضوع دراسته المعنونة بـ «دراسة الأدب الكلاسيكي/ ملاحظات منهجية». يقول كيليطو: «الطريقة التي نتناول بها النصوص القديمة ترتكز على نمط وعلى تعريفات تختلف درجة وضوحها بحسب الباحثين. وعندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية، فإن الباحث يعتمد طيلة عمله، سواء شاء ذلك أم كره، على تعريف للأدب وعلى مفاهيم تغيب

أحياناً عن وعيه»[10]. ويقول في نفس الدراسة أيضاً بعد أن يوضح بعض المفاهيم السائدة اليوم في الدراسات الأدبية العربية[11]، وبعد أن يبين خطأها: «المتكلم يوجه خطاباً إلى مخاطب، وهذا الأخير يفهم الخطاب لأنه يشترك مع المتكلم في امتلاك النسق. وإذا انعدم هذا الاشتراك، فإن عملية التواصل تفشل لا محالة. وهذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم»[12]. ثم يضيف لتعريف المخاطب: «من هو مخاطب المؤلف الكلاسيكي؟ الجواب بسيط: المؤلف الكلاسيكي يخاطب معاصريه. ومع ذلك فإننا في بحوثنا كثيراً ما نهمل دراسة المخاطب ولا ننتبه إلا للعلاقة بين المتكلم والخطاب. ذلك أننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب ونفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب. لكن يكفي أن نحلل بدقة خطاباً ما ليتبين لنا أنه يرسم صورة واضحة للمخاطب»[13]. ويضيف كيليطو في نفس السياق: «يترتب عن إهمال المخاطب إهمال النسق»[14]. وارتباطاً مع أهمية معرفة النسق لحظة القراءة، أو عدم تحققها لحظة القراءة، وعن أهمية البحث عنه والإمساك به، أو بنائه وتركيبه من خلال النص الكلاسيكي، يقول كيليطو: «يحدث سوء الفهم عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف. وهذا يؤدي إلى أحكام لا نقول إنها خاطئة، لكن في غير محلها. لا ينبغي أن نتوهم أن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه. لابد من تركيبه وتنظيمه من جديد، وهذا يتطلب منا ألا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه»[15].

وتوضيحاً للعلاقة بين النص والنسق والمخاطب التي هي علاقة قلّما انتبه إليه نقاد التراث والأدب على وجه العموم في قراءاتهم، يقول كيليطو: «النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود، ذلك أنه يخضع لمنطق خاص هو منطق السؤال والجواب. النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب، وبتعدد المخاطبين والأزمنة تتعدد الأسئلة والأجوبة.. وبالمقابل فإن النص بدوره يطرح أسئلة وعلى المتلقي هذه المرة أن يجيب. يظهر هذا عندما يتعارض النص مع التصورات المألوفة لدى المخاطبين. وقد يؤدي الأمر إلى إبراز تصورات جديدة»[16]. ويضيف قائلاً: «منطق السؤال يفرض علينا أن لا نغفل «علاقة التوتر» [التي تحدث عنها كادامير في **الحقيقة والمنهج**] الموجودة بيننا وبين النص الكلاسيكي. مؤلفات الماضي لا تقترب منا إلا إذا بدأنا بإبعادها عنا»[17].

هذه إذن هي باختصار شديد رؤية كيليطو لمشكلات التعامل مع النص الكلاسيكي، وهي رؤية جديدة يضيفها كيليطو إلى مجهودات النقاد الآخرين، ويحاول بها أن ينقض ركائز الرؤية التقليدية التي تعاملت مع التراث لفترة طويلة

من الزمن. ومما يجب الإشارة إليه أن مثل هذه الرؤية تكاد تكون قلباً للمرتكزات المنهجية، كما أنها تعي النظر في مجمل المفاهيم التي درج على استعمالها المنهج التقليدي الفقير من ناحية إلى الخلفية النظرية الصلبة ومن ناحية أخرى إلى الطريقة الناجعة في التعامل مع النص التراثي، الأدبي والسردي والفكري.

الهوامش

(1) نص المداخلة التي قدمت في ندوة التراث وسؤال القراءة التي نظمها فرع وجدة لاتحاد كتاب المغرب.

(2) انظر الحكاية والتأويل، ص 33.

(3) الأدب والغرابة، ص 6.

(4) الأدب والغرابة، ص 6.

(5) الأدب والغرابة، ص 9.

(6) نفسه، ص 10.

(7) الأدب والغرابة، ص 107.

(8) الحكاية والتأويل، ص 20.

(9) نفسه، ص 7.

(10) الأدب والغرابة، ص 40.

(11) منها: مفهوم الفرد المبدع، مفهوم التعبير، مفهوم تلاحم أجزاء النص.

(12) الأدب والغرابة، ص 24–42.

(13) نفسه، ص 43.

(14) نفسه، ص 43.

(15) نفسه، ص 43.

(16) نفسه، ص 44.

(17) نفسه، ص 44.

* * *

جماليات السردية العربية...

من الميثولوجيا إلى فن الحكي

بلحيا الطاهر

... **يتصف** «الإنسان الجديد بالفراغ والعراء من كل شيء، فَقَد الإيديولوجية والهوية، الدين اللغة، وكل ما يمت بصلة إلى الذات، أصبح عار. وشبيه بالبصل كونه لا يتوفر على لب».

بروتون BRETON

يعتقد بعض الدارسين أن الميثولوجيا هي أصل الفنون وأم الأجناس الأدبية المختلفة وهي بذلك تعتبر المادة الخصبة أو الخام التي تُسهم في تكوين الكثير من المعارف الإنسانية الأخرى بل إنها: «تفسر العقائد الدينية وتقننها وتصون الأخلاق وتدعمها، وتبرهن على كفاءة الطقوس وتضم كذلك قواعد عملية لهداية الإنسان، وهي بالتالي تروي تاريخنا المقدس»(1). من هذا المنظور، ومن خلال تشكل سردياتها لحوادث قد نتصور متوهمين بأنها وقعت في عهود بائدة وممعنة في القدم، خاصة في بعض المسائل من تلك التي تقوم على تفسير الخوارق، الأمر الذي يجعلها تستوعب كثيراً من المفاهيم التي لاتزال مبهمة من الناحية العملية، كمسألة بداية الخليقة مثلاً. وتمدها بتفسيراتها التعليلية الإبهامية كتلك التي تبدو مقنعة من خلال مبررات ساذجة لا علاقة لها بالعقل. ثم في وضعها لمرتكزات فنية وجمالية غاية في الإقناع. ومن ذلك الحكايات التي رويت على لسان الحيوان، من تلك التي كانت لها أهداف نبيلة تفوق الكثير مما يعتقد المتلقين أنهم يهمهم، كالحكاية الشعبية التي لا أساس لها من واقع الإنسان، ولا تؤدي أية وظيفة أكثر من كونها حكاية.

وبالتالي فهي قصص ميثولوجي بعيد عن كل تصوراتنا، قد يقوم فيه الحيوان بالدور الرئيس ويستوعب الخرافة وملاحم الوحوش،

بل وجميع هذه الصنوف العجيبة التي تخاطب فينا العواطف. وربما من هذه الأساطير، وقصص الحيوان استمدت **الميثولوجيا** مادتها الخام تلك. وقد قامت بصقلها مع مرور الأيام، هي خرافات من أصل شرقي قد لا يمكن تحديد أزمنة إبداعها بدقة كبيرة. نجد هناك مثلاً نصاً قديماً هو: «**البانجاتانترا**»(2) الهندية. وهي دلالة مهمة على أن الثقافات القديمة كان يتم بينها تبادل، نصطلح عليه التأثر والتأثير سواء كان على صعيد النصوص الأدبية أو الفلسفية، أو الحكائية، بل حتى في بعض الطقوس الدينية والسحر بأنواعه. وتعود أسباب انتشار هذه النصوص النثرية في الأقطار العربية، إلى تلك **الرحلات** المهمة التي أُطلق عليها في تاريخنا الأدبي بأدب الرحلة. فمثلاً: نجد أن **ابن يعقوب** قد زار أوروبا في العام 960م بطلب من أمير قرطبة آنذاك وعندما عاد كتب قائلاً في وصفه لأوروبا:

«**إن البلاد فقيرة إلى البضائع والبركة.. والأسماك طعامهم الرئيسي، والأطفال يلقون إلى البحر بأعداد لا تحصى مخافة المسغبة**»(3). هذه أوروبا في تلك الحقب، وتلك أحوالها كما يصفها الرحالة **ابن يعقوب**، لكن في هذه الأثناء، كان العرب يكتبون المسامرات، ويعيشون أزهى أيامهم، ويبدعون سردياتهم بأشكالهم المختلفة التي وصلنا القليل منها، وأحرق الكثير في غزوات المغول وفي غيرها.

بل إنهم كانوا يتفننون في ضروب الآداب وأجناسه. ومن متناقضات الحال أن هذه الفترة التي ألّف فيها ابن يعقوب مصنفه، وهو رحالة وجغرافي معروف ذائع الشهرة، كان العرب في المشرق يعتقدون بأن أوروبا هي مجرد: **مملكة للظلام وللبرد**، وهي بقعة بيضاء على الخريطة.

فما الدافع الموضوعي الذي يجعل هؤلاء يصدرون أحكاماً قاسية، على أم مملكة البرد..؟ المهم أن أدب الرحلة، قد قرّب المسافات آنذاك وجعل الأدباء يطلعون على تراث ضخم للأمم المتاخمة لهم، وقد وصلت إلى الغرب الذي أمدها بعناية فائقة واهتماماً بالغ التأثير في كل الحقب والأزمان. وقد اشتهر برواياتها عدد من الأدباء من أهمهم «**لافونتين**»(4) كما عرفت عندهم بأنها أحدوثة متواترة شفوياً عن طريق الرواية، وهي منثورة، ولها قدر من القوام تمركز حول بطل أو بطلة، بحيث يكون فقيراً أو وحيداً، ثم وبعد سلسلة المخاطرات التي تلعب فيها الخوارق دوراً ملموساً، يستطيع البطل أن يصل إلى هدفه، فيعيش حياة سعيدة.

إن فكرة الأبطال الذين يظهرون بلا ملامح بشرية نفسية أو جمالية معينة ومحددة هي في أساسها مستمدة من **الميثولوجيا**، ذلك لأن الشخصية تكون عادة **نمطية** يرتدي فيها البطل لباس الحرب الذي ارتداه البطل الذي سبقه من قبل، ويمتشق السيف ربما بالطريقة نفسها التي

كان الأول يحمله بها. ثم إنه يأخذ سبيل النصر والإنجاز المهم الذي يساعده في حظه السعيد. ولأن تصير هي الصحيحة إلا أن الطريق غالباً ما تكون حافلة بالمخاطر والمصاعب، فهذه العملية متوارثة من قديم الزمان، قد يساعد الراوي على نمذجتها بطريقة فنية تعتمد الحكي الشفوي وسيلة لها، بمعنى أن هذه «**الشخصيات**»[5] ليست نماذج محددة بل هي فريدة من نوعها بحكم أنها شخصيات مسطحة لا تسمح لنا بمعرفة دواخلها وهمومها وقد كان يطلق عليها في الأدب اليوناني أنصاف الآلهة اعتقاداً منهم أن المهام التي تقوم بها قد لا يستطيع الإنسان العادي أن ينجزها، ذلك «لأنها مغلقة ومبهمة ولا نستطيع أن نقرأ من اعتمالات نفسيتها ولا اضطراباتها الداخلية من حب، وشوق، وحقد..»[6] وغير ذلك بل إن المنهاج التجريدي غالب على كل شيء وإن كانت تحقق بعض الأهداف النبيلة، من ضمن دوافعها التي نحددها على الشكل التالي:

- إظهار الصفات الكامنة في الإنسان وفضائله الخيرة الإيجابية منها خصوصاً.
- نقد الوضع السائد في ذلك الزمان، ومحاولة الوصول به إلى الأفضل.
- تناول المعتقدات، ومعالجة المسائل الروحانية المتأصلة في ذاته.
- معالجة الجوانب النفسية عند المتلقي بلوغاً إلى درجة (التطهير).
- إضفاء الروح النبيلة وإصباغ الأعمال بنهايات سعيدة.
- الوقوف عند الفواصل المشوقة، وتعميقها بشيء من الدرامية والحزن.
- تضمين المواقف العادية باعتبارها صفة بطولية خالدة.
- الاعتماد على فكرة تحدي الصعاب، وعدم الاكتفاء بالشيء القليل.

إلا أن **الميثولوجيا** تستهدف إضافة إلى ما ذكرناه، مسألة التسلية والمتعة للوصول إلى شيء من «التطهير»[7] على حد تعبير أرسطو الذي كان يطلق عليه كثرسيس، ثم التحليل النفسي عند سغموند فرويد، ففي نظر الكثير من علماء النفس، قد تكون هدفاً من المظاهر السامية ضمن الفنون عموماً وأن من بين أهم الأهداف الكبرى لها، ومن ثم محاولة جعل الرواية العربية مجالاً متفرداً في أخذ الكثير من القيم الإنسانية الخالدة، التي تعج بها الميثولوجيا، باعتبارها عالماً فريداً وغزيراً، بل ومتشعباً، وبإمكانه أن يستوعب بعض التفسيرات من تلك التي لا حصر لها خصوصاً عندما يستطيع الكاتب أن يحسن عملية استيعاب عوالم الآداب المختلفة بأصولها.

أو أنه يعود إلى منابعها كما أشرنا في عديد من الحالات، فقد أصبح من المتعارف عليه بين الأمم والشعوب، أن الآداب والفنون

ملك للإنسانية، مع ضرورة الإشارة إلى الجهة أو المكان أو المنطقة التي أبدعت الأصل الأول لهذا الفن أو ذاك، فمثلاً: يعرف الجميع أن عدد أهرامات مصر أقل بكثير من عددها في بعض المناطق من أمريكا الجنوبية، مع أنها مكتشفة كذلك هناك.

ولعل الروائي الذي ينطلق من إشكالية «**التجنيس**»(8) يجد ضائقة خلاف اعترافه من بعض الينابيع الميثولوجيا الدافقة بالعبق الصوفي الجميل، ثم إن الدعوات التي تسعى إلى التحرر من فكرة الأجناس الأدبية هي: استلهام لهذا الفيض، كذلك فرصة كبيرة للاتصال بالفنون الأدبية المختلفة، والإفادة منها بشكل أو بآخر، فالمسرح والسينما والنحت والموسيقى، هي كلها ينابيع تصب في عالم الرواية، الذي يجب عليه أن يوظفها بجميع تنوعاتها الهائلة ليتمكن من تفهم واقعه كما يجب أن يكون، بل إن التعمير والتنوع في كل ما من شأنه الإسهام في إعطاء الرواية فساحة ورحابة أكثر وهي تتقاطع مع مختلف الأجناس، سنرى ذلك في نص: «**عودة الطائر إلى البحر**» للروائي السوري الكبير حليم بركات، حيث تنطلق من أسطورة هولندية، يستعملها الموسيقار: فوغنر FOGHNER تتماوج في فضاء الأوبرا التتقاطع مع النص المحكي، فيجعلها حليم شكلاً تراجيدياً للحرب العربية في لبنان مع ذاته. فالطائر الحزين يقتل نفسه عند حليم بركات وينتحر، ونلاحظ مع **ميشال زيرافا**: أن الأسطورة التي استعملها الحداثيون في المجتمع المصنع المعتمد على حواسيب **الآلة الفائقة الذكاء** قد واجهت تحديات الأسطورة الحقيقية لتدفق تيار الوعي الدائم، لكنها مواجهة تنطوي على تناقض مادام هدف المونولوج الداخلي متمثلاً في طرد الأرواح الشريرة من القوى ذاتها التي يدين لها بوجوده في الحياة الحديثة الصماء المسطحة والمفتعلة، التي لم تكتف بكشف غنى الحياة الداخلية أمام الإنسان.

بل إننا نجدها قد ضعفت في فتح المجال أمام تدفق تيار الوعي، اعتباراً من أن الشخصيات التي تم اختزالها من الحياة الطبيعية لميكانيكية المدينة تحاول انتشال بعض غرائب ذكرياتها وحياتها الداخلية من الماضي، ولعل المدينة هي التي ألزمتهم هذه الطريقة أو تلك المتمثلة في: «النكوص إلى ذلك المونولوج الداخلي الذي يولّد ذكريات الأزمنة الغابرة، ومن ضمنها الشخصية المسطحة النافذة...»(9).

إن الموسيقار **فوغنر** الذي أثار زوبعة ضد «**السيمفونية**»(10) التقليدية طارحاً شكلاً جديداً يدعو إلى الوحدة العضوية للشكل **السيمفوني** عن طريق مزج الخطوط اللحنية والنغمات الأساسية في مجرى متسق يصدر عن المنبع نفسه، وينتهي إليه «أخلط كذلك الشعر بالموسيقى وأدرج أنغام الآلات والصوت الإنساني في وحدة متناسقة..»(11) وقد أبدع ما عرف بالشكل

الدائري للسيمفونية، مصرحاً بدعوة صارخة إلى التجدد والتطور والابتكار.

إن السبب الذي جعل الروائي العربي يسير على هذه الأنساق الإبداعية، المتلاحقة لحث خطاه في الإبداع والتجديد في عالم الرواية هي بدافع الاكتشاف والتجديد تماماً كما حدث عند الموسيقار، أما إذا انكمشت على نفسها وبقيت متفردة سرعان ما تتآكل وتذوب في ذاتها وتنتهي دون أن تقدم إبداعاً يذكر – إذ ماذا يضيرها عند أخذها من الشعر والملحمة أو غيرهما.؟.

إن هذه الأجناس الأدبية جميعها تلتقي في أكثر من تجربة إنسانية، وقلما يخلو جنس من هذه التي ذكرنا من تجربته الخاصة، فلذلك كان من الواجب على الروائي أن ينفتح على كل هذا، فالروائي العربي ينطلق في عملية لاستلهام من رجوعه إلى ينابيع التفكير الإنساني الأول، متمثلاً في الميثولوجيا. وقد سبق وأن أشرنا إلى كون عوالمها الإيهامية الساذجة، هي مليئة كذلك بالمضامين الإنسانية المختلفة والزاخرة بالرموز الغنية بالدلالات. وقد لا يختلف حول كونها معين لا ينضب، يستسقي منه الفن، ويستمد الفنان عطاءاته إلا أن خلطاً واضحاً وقع في فهم بعض هذه الرموز والدلالات التي يعتقد البعض بأنها خلال عراقتها صارت بعيدة عن عقول من يتعاملون بالرموز الحضارية الجديدة، التي هي أصلاً معقدة بحكم انتمائها إلى هذه التكنولوجيا الصارخة، التي لا نتعامل معها إلا بواسطة العقل ولعلها تحرمنا في زمن آت من أعز ما نذير به أحاسيسنا وعواطفنا البشرية، وعليه:

– فهل الميثولوجيا تخاطب فينا العاطفة.؟ وهل تدعونا دائماً إلى إلغاء استعمال العقل.؟.

– أم أن العاطفة البشرية المعاصرة صارت من هذه «**التكنولوجيا الجديدة؟**»(12).

كما يستوقفنا لوسيان غولدمان LUCIEN GOLDMAN المنظر: حين يعطي تعريفاً للرواية على جانب كبير من الأهمية بقوله: «**بأنها بحث ضعيف، يقوم به بطل إشكالي عن قيم أصيلة في عالم متدهور تسوده قيم مزيفة.. وأن هذه القيم المسيطرة على عالم الرواية تجعله عالماً متدهوراً بالنسبة إلى الكاتب، كذلك بالنسبة إلى البطل. أما القيم الأصيلة فتوجد بصورة ضمنية خلف القيم المزيفة التي حلت محلها مما يجعل البطل متأزماً وإشكالياً**»(13).

إن **غولدمان** يربط في دراساته بين تطور المجتمع الغربي وتطور الرواية، باعتبارها تتقاطع معه في خط متواز. وقد توقف عند فكرته المعروفة كون المجتمع الرأسمالي مجتمع تغيرت فيه علاقة الأفراد بالمكاسب تغيراً جذرياً بسبب الواقع الاقتصادي، الذي جعل القيمة التبادلية للسلع – ويقصد بذلك الثمن– أساسية. إن معايير عصرنا تنطلق من «حبة القمح» كما

يقوم ميرابو. القيمة الاقتصادية للأمم والشعوب هي المعيار، فالأمة التي لا تنتج غذاءها هي أمة زائلة.. لا مكانة لها في الوجود الفاعل، هكذا ببساطة، ونتيجة لذلك تغيرت القيم الإنسانية المختلفة، ونعتقد بأن لوسيان غولدمان له رأي يناصر الميثولوجيا بل يكاد يجعلها في الصدارة، وذلك لأنه كان يرى فيها المحافظة على القيم الأصيلة الثابتة، التي ربما من خلالها تتم عملية التواصل مع الماضي العريق، اعتباراً من أنها العمل الإبداعي المتواصل إليه عبر تجربة الإنسان الأول، مع بدايات وجوده المتفرد في شساعة الكون. ولفظة الأول عنده لها أكثر من معنى بحيث نجده يرفض مصطلح: «**البدائي**»(14) PRINITINE في وصفه **الإنسان الأول** على حد تعبيره وهو الجد الذي عمّر هذا الكون الفسيح، وأبدع بحسب طاقته وجهوده على بساطتها إلا أنها كانت كافية بالنسبة له ولهمومه الآنية وزمانه.

لذلك هو يقارن بين تطور هيكل الاقتصاد في المجتمع الرأسمالي، بتطور الهيكل الروائي ويتوصل أخيراً إلى أنه **تطور** متواز، بحيث لا يتم بينهما اتفاق، ولعل هذه الفكرة التي يطرحها هي غاية في الصراحة بحيث نجدها ترمز إلى أن المجتمع الرأسمالي لا يتأثر بالفن الروائي. أما القيم الإنسانية فيقصد بها تلك التي ينقلها ها الفن. إنها لا تكون أصيلة، إلا إذا لم تنقطع عن جذورها الأولى، وعليه فإنه يدعو إلى ضرورة عودة الروائي إلى المنابع الأولى ليغترف منها أصالة القيم الإنسانية الخالدة، وذلك لكي يعطي نصوصه هذه القيمة، وما يمكنها من أن تؤثر فعلاً في عصرها وعلى ذكرنا للعصر: فلا يمكننا أن ننهي هذه الفقرة دون الإشارة إلى مصير الإنسان. وإلى فضاء العلاقات المتوقعة بين المجتمعات وبالتالي بين الأفراد وثقافاتهم المبدعة والمختلفة في تنوعها.

فهل يمكن أن يتبقى الوضع الإنساني كما كان منذ بداياته الأولى..؟

لقد طغت الآن فكرة الاتصالية LA COMMUNICATION بحيث أصبحت تعني: «**كل شيء ولا شيء**»(15) على حد تعبير بروتون فيليب PHILIPPE BRETON، حيث يقول:

إن كلمة اتصال تجعلنا نقف أمام مارد لغوي عملاق له قدمان طينيتان مغروستان في الوحل(16).

لعل ذلك يدل بوضوح على أن القيم الإنسانية في حد ذاتها قد تتغير، وتتبدل معها كثيراً من المفاهيم التي لازلنا نعتقد فيها، ولأن هذا المارد سيذهب معه ما كنا نتوهم عدم زواله، فإذا كان الوضع السائد منذ ظهور مقولة: «**دعه يعمل دعه يمر..**» التي كانت بالنسبة لزمانها من أقوى الصرخات المجلجلة في عالم التغيير، والقطيعة مع الماضي.

فالثابت أننا اليوم بصدد جعلها فكرة بالية لا تحمل من معاني قابلة للتجديد، فقد أكل عليها الدهر، مع أنها تحمل في ثناياها بعض الدواعي التي تسهم في نزع القيود بين القيم الثابتة للبشر، ثم التركيز على الفكرة السائدة أثناء الحرب الباردة التي كان مفادها اللاتواصلية أو اللااتصالية: L'INCOMMUNICABILITÉ وقد كانت دعوة مبطنة للعمل المنفرد، أو لنقل ظاهرة مرضية مرافقة لبعض السياسات المتطرفة التي حكمت العالم، ولاتزال في أقطارنا العربية.. بقبضة من حديد في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ نجدها تقيم حواجز بين الشعوب والأمم، وتنشئ أحقاداً دامت أزماناً طويلة بدعوى المحافظة على فكرة الوحدة الأممية، أو الأيديولوجية، أو العقيدة الأيديولوجية. أما وقد بدأت العولمة وسطرت نظامها الخاص المسمى في أزمنتنا المتأخرة بـ: «LES AUTOS ROUTES DE LA COMMUNICATIONS» وأصبح التواصل ممكناً فلا مناص من خوض معركة الكائن الاتصالي والسير معه إلى المجاهيل تماماً كما كان الإنسان الأول، ذلك لأن هذا المارد الجديد هو في حقيقته: «**كائن بلا جسد ولا روح، يعيش في مجتمع بلا أسرار ولا ماض، كائن متجه في شموليته نحو الاتصال فضلاً على أنه لا يمكنه أن يوجد إلا من خلال المعلومة والتبادل ضمن مجتمع أصبح شفافاً بفضل وسائل الاتصال**»(17).

إذن قد تغير عصرنا بل أنه يبشر بأشياء جديدة فهل استطاعت الرواية مسايرة جميع هذه التحولات المعاصرة.؟ إن عصرنا: «**هو مجتمع الاتصال الذي لا يستثني أحداً من الانتماء إليه ومكرها كل الناس أن ينتموا إليه باعتباره مجتمعاً جديداً، قوامه أنه باستطاعته تحرير القوى الاتصالية التي تكونه..**»(18) فهو في حد ذاته أداة مبشرة بمستقبل غامض، لأن تباشير هذا المجتمع الجديد هي نهاية العصر السابق، الذي كان يطلق عليه مصطلح عصر الإيديولوجية.

وقد يسميه تاريخ الأدب بالعصر الكلاسيكي، على أن يُحوَّر المفهوم الشامل لفكرة كلاسيكية ذلك لأن التباشير الأولى توحي بنهاية الإيديولوجية بغالبية أشكالها وأنواعها، بل حتى فكرة الهيمنة والقطرية، كل سيذوب في العالم الجديد. إن دلائل تبدل الأحوال وتغير الفكر، ساهمت فيه الهزات العلمية الكبرى من مثل اكتشاف «الجينوم» البشري، الذي شكل أكبر تحدٍ للعقل الإنساني، عبر تاريخه الطويل.

فالاكتشافات الكبيرة والمذهلة المهمة عبر التاريخ الجيدة في عصرها مثل اكتشاف مركزية الشمس للكون. رغم أن العلم تجاوزها حالياً وهي المقولة التي قال بها كوبرنيك وجانيلي أو النظرية النسبية التي فجع بها أينشتاين مختلف النظريات العلمية مع مطلع القرن العشرين أو نظرية البيغ بانغ في تفسير نقطة الصفر لنشوء الكون وتكوين الخلق، أو نظرية: التحليل النفسي لسيغموند

فرويد وغيرها من الاكتشافات، والاختراعات المهمة في بدايات هذا القرن العشرين التي أقل ما يقال عنها بأنها كانت علامات مضيئة في تاريخ التطور الإنساني.

إن ذلك لم يكن «تحدياً فكرياً وعلمياً وفلسفياً، واجتماعياً كما حدث في مسألة **اكتشاف الجينوم البشري** الذي سيصل بالإنسان إلى أقصى ما يمكن أن يتخيله المثل في عالم الطب والهندسة الوراثية»(19)

فإذا كان العالم الجديد له هذه المواصفات التي تكاد تصل بنا إلى بداية النقطة الأولى التي خطاها الإنسان في مراحل حضارته المظلمة. فالإشكالية تطرح بدرجة مغايرة لما كانت تدعو إليه النظريات الفلسفية والفكرية.

فمن يكون هذا الإنسان الجديد في عصرنا الحالي؟

إن مواصفاته قد تكون كما يعبر عنها بروتون: **«هو إنسان يتصف بالفراغ والعراء من كل شيء خاصة فقدان الإيديولوجية، الهوية، الدين، اللغة كل ما يمت بصلة إلى الذات. الإنسان الجديد عار منها فهو شبيه «بالبصل» ووجه الشبه يكمن في أن البصل لا يتوفر على لب»**(20).

وإنما هناك قشور، فكلما نزعت قشراً، خلفه قشر فالإنسان الجديد هو شيء أو «لفافة قشور بلا لب» والصورة تريد أن تجعله عارياً – لا يرتدي لباساً – تماماً كيوم ولدته أمه، ولا شيء استطاع أن يؤثر في مستقبله الغامض لا توجد شخصية بالمعنى التقليدي لمفهوم الهوية، إن صورة الإنسان الشبيه بالبصل كذلك لأنه شفاف لا يرتدي شيئاً يستر حقيقته المتكشفة. بل ولا باستطاعته جعل شيء بمعينه على جسده، لأنه صار رقماً من أرقام «التكنو» TECHNO ويعود الفضل في هذه التعرية الحاصلة له إلى الاتصال، لأن وجاهة هذا المجتمع تبدلت وتغيرت معها المفاهيم وصار منطلقها من مبدأ **الشفافية**، إن إنسان اليوم هو الرقم المفقود الذي بشرت به الميثولوجيا من عهود سحيقة، ذلك في كونه أصبح لا يساوي شيئاً يذكر، إلا قيمته كقوة عضلية، وهي الفكرة المساوية للقوة المادية الحالية، أي أن القيمة الاقتصادية، هي المعامل الرامز لديمومة الإنسان والمؤثر المباشر في وجوده الفعلي، لأن القاعدة العامة أنه: لا يوجد سر في الكون إلا وله تفاسير عديدة تقوم بفضحه وتميط اللثام عنه وتجعله يتكشف أمام المعلوماتية هذا هو الإنسان الجديد، وذاك هو موقف العلم منه.

وتأسيساً على ما سبق، قد يطرح التساؤل بالشكل الموالي: «من يصنع الآخر؟» هذه الفكرة نفسها يعالجها لوكاتش في كتابه: «الروح والأشكال» الذي ظهر في العام 1911م حيث يلمس في حدود المجتمع البرجوازي العلاقة بين تطور الإنتاج الاقتصادي، والإنتاج الفني [**الإبداعي**] فيجعل الاقتصادي **القوي** يطرد الفني **الضعيف** ويتركه معلقاً في فضاء الروح،

ممهداً لشروط ولادة – **الفن من أجل الفن** – وهو الأمر الذي يجعل الفن ينعزل عن العالم وتبدأ بذلك مرحلة انفصال العمل عن الحياة.

وبالتالي تؤدي إلى عزلة تامة للفن في ابتعاده عن الحياة، وقد تفسر بطرق مختلفة ومن ضمنها أن الفنان يخلق ظروفه الخاصة، ويبدع الشكل الذي تلوذ به الروح، أي أن العالم الذي تمثله الفنان، هو وجود مطلق منير، يوازي به العالم الاقتصادي البورجواي إلا أنه لا يلتقي معه أبداً بسبب تلك القيود القاسية المفترضة من كليهما، ذلك لأن الفنان باحث عن خلود الروح بينما الاقتصادي باحث عن شروط الحياة وموضوعيتها. إن الروح عند لوكاتش هي مجرد مجاز متعدد الوجوه «**الفلسفة، المنطق، الفن عموماً**»[22].

أما العلم فهو «**الاقتصادي**» الذي صيّر أمور الحياة بهذا الشكل بحيث أصبح الإنسان لا يساوي شيئاً يذكر داخل حلزونيته. ومن المسائل الأساسية المعاصرة في التطور الجمالي للرواية إضافة إلى ما توجسناه في تغير مفهوم الزمن الذي يتبعه طردياً تبدل إنسانية الفرد في حد ذاته، هو صورة **الإنسان الآلي** التي أعطت بعداً جديداً في هذا التبادل والتحايث، بحيث صار عصرنا يستند ويتكئ كلية على حواسيب الإنسان الآلي المتفوقة جداً حتى أن بعضهم بدأ في طرح سؤال محير – «هل نحن دمى صنعت في جهاز محاكاة إلكتروني، بينما نصنع نحن بدورنا دمى أخرى»[23]. إنه إيحاء مباشر بوجود عصر جديد، يطرح أسئلته الجوهرية الشبيهة بتلك التي شغلت تفكير الإنسان الأول:

من يسيّرنا.؟ ومن يتحكم في مصائرنا.؟ من يعطينا الحياة.؟ وبتعبير أكثر دقة هل نحن عبارة عن: «ذباب في أيدي أطفال عابثين، قد نكون هكذا بالنسبة للآلهة. إنهم يقتلوننا ليستمتعوا بذلك»[24]. بهذه الجمل طرح غلوستير في: الملك لير جوهر المسألة. ولأننا نحاول طرح أسئلة أخرى قد يعوزها الاستدلال على فكرة حرماننا من تقديم البرهان المادي الصارخ عن إشكالية **الآلهة**، فلا نقدم غير صرخة يأس وحزن عندما يتعلق الأمر بهذه المسائل الشائكة: «إذ كيف يمكننا أن نثور ونحن لا نعلم في يد من نحن موجودين»[25].

إنها أسئلة الوجود الباعثة على الحزن واليأس من تلك التي أرّقت الكثير من الفلاسفة والمفكرين التي لا يمكن جني نتيجة تذكر من ورائها. فهي لا تعطي تفسيراً للوجود وكذلك لعدمه كما قال سارتر، ذلك لأن فكرة الإنسان الآلي العامل وفق محصلة مجموعة مفاهيم لا رابط بينها تؤدي في نهاية المطاف إلى ما يشبه معضلة [**بجماليون الصانع الساحر**] وعليه:

– «فإذا كنا نحن قد تملكناها فهذا يعني وجود ما أكبر منها. وربما وجدت كائنات

أخرى تمتلك القدرات الأكبر مما يساعدها على السيطرة علينا»[26] ولعلها هي نفسها الفرضية التي تدخل التساؤلات في قوقعة الحلقة المفرغة، التي يتأتى طرح سؤال «الخوف عن الجنس البشري من بقية الكائنات التي قد تسحقه، وربما تقضي عليه كلية»[27].

– فهل الجنس البشري لعبة في أيدي أجناس أخرى؟ بما في ذلك ما يمكن أن يبدعه العلم كالإنسان الآلي. ولأن الروائي العربي شأنه شأن كتاب العالم لا يمكنه أن يتنكر لقدرات الحواسيب التي حلت محل الفرد، أو يتجاهل دورها التقني وعلى وجه أخص: [**الحاسوب الفائق التقنية**] الذي يتمكن من تسيير منظومة متكاملة ومعقدة تجعله يستغني عن قدرات الإنسان العقلية والعضلية على السواء. ذلك ما يبعث على التساؤل المخيف:

– من يتحكم في الآخر؟ بل من سيسير الآخر، وهل نحن دمى تتحكم في تسيير دمى.؟

– أم أن «**عالم الحواسيب**»[28] سيأتي عليه يوم من الأيام ليجتثنا من الوجود.؟

إنها مشاغل رهيبة تؤدي في جوهرها إلى عودة الميثولوجيا بطريقة مغايرة للأولى ولكن هذه مجيئها في هذه المرة لتحمل فكرة سيطرة الآلهة وأنصاف الآلهة بمعانٍ متجددة، بحيث يصبح الفرد، كما بشر [**الاستنساخ**] بذلك ومن ثم فإن مجموعة الرموز التي يحملها العلم، تدل في مضامينها على عودة الميثولوجيا من جديد، ستنبعث مع تطور العلم، بحث يتكشف لنا عن الآلهة المبدعة لنظام الخلق، التي هي الإنسان نفسه، إلا أن الفرق بين لحظتي البداية والنهاية، هي فرق بين الاختفاء والتكشف. وهذا ليس معناه أن جميع أفراد البشرية يصيرون آلهة، أو أنصاف آلهة، بل إن بعضهم وفقط **المتفوقون** علمياً يصيرون كذلك.. يصير الفرد **بطلاً أسطورياً** ويُقصد هنا أصحاب النباهة والتفوق التقني. إن على مستوى الأفراد أو الجماعات. ومن ناحية أخرى فإن العجائبي منذ بداياته الأولى – مسامرات وخرافات – العرب يؤدي إلى محاولة زعزعة الثابت الذي كان يتمثل في: **عبادة الصنم ثم النجم ثم القمر ثم الشمس** – هكذا في تصاعد. يقول **تودوروف** في مقدمة كتابه «المدخل إلى الأدب العجيب» بأن «**الإيمان المطلق كالكفر الكلي: كلاهما يقودان إلى خارج العجيب، فالحيرة هي التي تعطيه الحياة**»[29]. إنها حيرة الفلسفة وسؤالها المبهم!

ولعل الإشارة هنا إلى أن النص الأدبي الروائي الذي قد يستوعب جميع أنواع الفنون الإبداعية والأدبية المختلفة، يتشعب منها إلى حد التخمة وبالتالي يقوم بأهم الأدوار التي قد لا تستطيع هي نفسها القيام به، خاصة بعد اندحار أهم معالم الفكر الإيديولوجي نظرياً. ولكننا مع المعطيات والمسلمات، التي تفيد المضامين، إلا أننا نشك في أن المبدع قد يكتب نصاً إبداعياً

بريئاً من الأدلجة وبعيداً عنها كل البعد، ذلك لأن التنصل منها موقف إيديولوجي في حد ذاته، فلا يمكننا في هذه الحياة إلا أن نكون مع موقف ما من الطبيعة والكون.

فالنصوص الإبداعية جميعها منتمية بشكل أو بآخر بل إن التي يقول أصحابها بأنها غير منتمية، هي بذلك منتمية إيديولوجياً إلى عدم الانتماء إلا أن الفرق بينها في حقيقة الأمر يكمن في الجودة الجمالية، والمتعة الفنية المتأتية من عطر دفقها، ثم في تلك الرسالة النبيلة التي يمكن تأديتها في الفن والأدب، لخدمة الإنسانية وتبليغ قيمها الخالدة بل وجعلها همنا إذ لا يمكننا أن نعيش لذاتنا خلال العمر كله.

فهل تستطيع الرواية العربية الإسهام في تسجيل ذلك.؟ بل أية رواية يجب أن نكتبها لكي نكون أوفياء لعصرنا..؟ وبالتالي من نسميه مبدعاً..؟ ومن سيكتب الرواية الجديدة.

إحالات

(1) ياسين فاغور. قوانين الخرافة والحكاية الشعبية عند العرب. مجلة الحياة الثقافية العدد 94 ص 37.

(2) البانجاتانترا: تسمى صناديق الحكمة الخمسة الهندية، وهي التي أصبح جانب منها يروى على لسان بيدبا وقد ترجم ابن المقفع هذه الحلقة من اللغة الفهلوية إلى العربية على لسان الحيوان فيما هو معروف بكليلة ودمنة. تجدر الإشارة إلى أن الفهلوية هي الفارسية القديمة.

(3) كريستيا رايبل «أسفار ورحلات» مجلة (فكر وفن) العدد 71، السنة 2000، ص 15.

(4) لافونتين: JEAN DE LA FONTAINE شاعر فرنسي 1621–1695 مرهف الحس، محباً للطبيعة، صاحب رقة وعاطفة، وفكاهة نادرة، ونكتة رقيقة، إلى جانب أنه أحد أكبر المهتمين بالقصص على لسان الحيوان والحكايات الخرافية LES FABIES تمتاز خرافاته ببساطتها وعمقها، وقصرها ورقتها، وتنوع دلالاتها، ودقة في رسم شخوصها الحيوانية، وتشتمل كل منها على مغزى خلقي، يتضح من خلال المواقف والمحاورات. كان يرى بأن الحكاية الخلقية على لسان الحيوانات ذات جزأين، يمكن تسمية أحدهما جسماً والآخر روحاً. فالجسم هو الحكاية، والروح هو المعنى الخلقي، ولكي يشف الجسم عن الروح لابد من إجادة تصويره تصويراً يثير كل ما للروح من خصائص. ولذا حرص لافونتين على توافر المتعة الفنية في حكايته بحيث يصور في شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية. ينظر: د. غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 190 ود. محمد مجدي (القص بين الحقيقة والخيال)، ص 107.

(5) أ: فمثلاً بجماليون عند كل من برنارد شو وتوفيق الحكيم، كلاهما يتعامل مع النص على أن بطله يعيش في عالم متخيل وكأنه واقعي بلا دهشة ولا استغراب، لإعطاء صيغة الواقعية.

ب: مثل حكاية (لولو) المعروفة عالمياً والمستمدة من أسطورة فحواها – أن فتاة بارعة الجمال تعيش وحيدة، إلا أنها استطاعت أن تحول اللؤلؤ إلى رجل، تحبه، ويؤنس وحدتها، وهنا الروح تنشأ من اللؤلؤ، ينظر الدكتور محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج 2، ص 136.

(6) ياسين فاغور. قوانين الحكاية الخرافية عند العرب. مرجع سابق، ص 38.

(7) نظرية: KATHARSIS CATHERCIS في الفن: تطهير العواطف التي لم تفلح في شق طريقها نحو التفريغ وتظل حبيسة فقد تولد أمراضاً نفسية. أما

عندما يقرأ المريض نصاً مختاراً يساعده على تطهير نفسيته المريضة من عقدتها ومن ثم كيف تساهم النصوص الأدبية في علاج هذا النوع من الأمراض النسبية المستعصية وتسمى كذلك التنفس الانفعالي، إفراغ الحصر والتوتر بواسطة استدعاء المادة المكبوتة وإخراجها، واستكشاف المزيد الذي له مغزى منها، والمنهج أدخله «بروير» 1895 الذي اكتشف أن أعراض الهستريا تختفي باستدعاء الذكريات المنسية خلال تنويم المريض لكن فرويد طور المنهج، وجعله منهج التحليل النفسي، وتؤكد كثير من النظريات الحديثة أهمية تحرير الانفعالات المكبوتة فيما يسمى التصريف أو التنفيس الانفعالي ABREACTION أي إزالة العقد بالتحليل النفسي – ينظر معجم مصطلحات التحليل النفسي/ جان لابلانش – ج و. بونتاليس ص 185. مادة «تطهير» ينظر: جورج طرابيشي. عقدة أوديب في الرواية العربية. دار الطليعة، ط 2/ 1997.

وينظر ENCYCLOPEDIA OF PSYCHOLOGY & PSYCHOANAL YSIS ABDELMOMEN ALHEFNE 4E ED 1994/ MADBOULIBOOKSHOP ATLAS، .((CATHARSIS/SMOTIONAL

(8) ينظر ميشال زيرافا. الأسطورة والرواية. ترجمة صبحي حديدي. دار الحوار للنشر والإشهار، ط 1/ 1985م، ص 65.

(9) السيمفونية، مصطلح موسيقي يعني تناغم الأصوات في وحدة لحنية منسجمة. ينظر: د. نبيل راغب. النقد الفني. لونجمان للنشر، ومكتبة لبنان، ط 1/ 1996، ص 172.

(10) ينظر: د. نبيل راغب. المرجع نفسه، ص 176.

(11) التكنو: ظهرت بداية من ستينيات القرن العشرين في أوروبا موجة صاخبة من الرقص والأغاني الخليعة المبتكرة يطلق عليها اسم (موسيقى التكنو) TECHNO: وهي جد معقدة من حيث رؤيتها إلى الإنسان باعتباره، هو الآخر تكنولوجيا الحداثة، تتميز كذلك بالألوان والأشكال والمجسمات الشبيهة بالرموز التكنولوجية المعاصرة، ولها طريقتها الخاصة في التعامل مع الغناء والرقص الخليعين.

(12) لوسيان غولدمان، من أجل سوسيولوجيا الرواية. 23 وما بعدها.

(13) لوسيان غولدمان، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2/ 1986م، ص 16.

(14) BRETON PHILIPPE، L"UTOPIE DE LA COMMUNICATIONED. DECOUVERTES ARIS 1992 P. 121.

(15) بروتون فيليب، المرجع نفسه، ص 121.

(16) المرجع نفسه، ص 121.

(17) المرجع نفسه، ص 121.

(18) مجموعة من الباحثين: (خريطة الحياة، أخلاقيات الجين إلى أين؟) ترجمة عبدالله الحاج (مجلة الفيصل) العدد 301، السنة 2001م، ص 80.

(19) بخصوص مسألة الاستنساخ: تجدر الإشارة إلى أن فريقاً من الباحثين الإسكتلانديين تمكن من نسخ النعجة دوللي. وفي يوم 1998/1/20 تم استنساخ العجلين: «تشالي وجورج» على يد فريق من العلماء اليابانيين برئاسة (بوكو وطوكو) وفي 6 نوفمبر 1998 تمت زراعة أول خلايا جينية إنسانية.

(20) فيليب بروتون، م.ن، ص 121.

(21) ب. فيليب، ن.م. ص 121.

(22) G. LUKACS LAME ET LES FORMES GALLIMARD PARIS 1974، p 14

وينظر: الدكتور فيصل دراج، الواقع والمثال، ص 36.

(23) جان غاينيو، أدب الخيال العلمي، ترجمة ميشال خوري، دار طلاس، سوريا، ط 1/90، ص 85.

(24) جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص 86.

(25) المرجع نفسه، ص 86.

(26) المرجع نفسه، ص 87.

(27) المرجع نفسه، ص 86.

(28) إشكالية علاقة الحاسوب بالأدب والفن، قد يُطرح سؤال – من يمكنه مناقشة الحاسوب المتفوق جداً إذ لا يمكن لأي إنسان تجاهل دور هذا الإنسان الآلي في الحياة البشرية العامة والخاصة، فقد نجده يقوم بتسيير مدينة بأكملها وأنظمة رهيبة لا بداية لها ولا نهاية، بل قد ينتج أدباً.

(29) جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص 150.

* * *

المقاربة النقدية للقصة القصيرة جداً بالمغرب

الدكتور جميل حمداوي نموذجا

عيسى الدودي

تكَوّن لدى الدكتور جميل حمداوي وعي متقدم حول جنس القصة القصيرة جداً، وفهم عميق ومتميز حول قالبها الفني وسيرورتها التاريخية داخل المغرب وخارجه، إذ ظل في السنوات الأخيرة يتابع ما حققه هذا الجنس الأدبي من طفرة وتراكم باهتمام بالغ جمعا وتصنيفا ودراسة، فاستحق بجدارة أن يكون من النقاد القليلين القادرين على الإبحار والغوص في مجاهل القصة القصيرة جدا، واقتفاء أثرها وتتبع دروبها ومسالكها، وتنبأ منذ الوهلة الأولى بالمستقبل الذي ينتظر هذا الجنس الأدبي بقوله: «من هنا نرى أن القصة القصيرة جدا ستكون جنس المستقبل بلا منازع مع التطور السريع للحياة البشرية والاختراعات الرقمية الهائلة وسرعة الإيقاع في التعامل مع الأشياء وكل المعنويات الذهنية والروحية»(1). وهكذا فقد سعى الكاتب للتعريف برواد هذا الجنس الأدبي بالمغرب في المجلات الورقية والمواقع الرقمية، فخص كلا من عز الدين الماعزي ومصطفى لغتيري وسعيد بوكرامي وحسن برطال وسعيد منتسب وجمال بوطيب وعبد الله المتقي وغيرهم بدراسات عن إسهاماتهم وتجاربهم في إطار هذا الفن، كما عمل على وضع بيبليوغرافيا للقصة القصيرة جدا بالمغرب، يقوم بتحيينها من حين لآخر. وأصدر عدة كتب تناولت القصة القصيرة جدا بالدراسة والنقد التحليل، وأول هذه الكتب، الكتاب الذي عنونه بـ: (القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور)، وقد أرفقه بيبليوغرافيا شاملة، وصدر عن مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع 2008، وهذا

الكتاب بالرغم من قصر حجمه الذي لا يكاد يتعدى الستين صفحة، فإنه يتميز بالتكثيف والجرد والاستقصاء والتتبع، ويبقى أهم ما يمكن أن يتوقف عنده القارئ في هذا الكتاب باهتمام بالغ هو رصده لتطور ومراحل القصة القصيرة جدا. أما الكتاب الثاني فهو المعنون ب (القصة القصيرة جدا بالمغرب: قراءات في المتون)، نشرته مقاربات (مجلة العلوم الإنسانية) سنة 2009، وقد وضع فيه الخطوط العريضة للقصة القصيرة جدا، من تعريف، وتعدد تسميات هذا الجنس الأدبي، وموقف النقاد والدارسين منه، بالإضافة لتطوره وجذوره التاريخية، كما تطرق بشكل دقيق لخصائصه الفنية والشكلية، قبل أن ينتقل لتناول تجارب الكتابة الإبداعية عند المبدعين المغاربة في هذا المجال. وثالث هذه الكتب هو (خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران) من خلال مجموعته «نزف من تحت الرمال»، وصدر عن دار السمطي للطبع والنشر والتوزيع والإعلام سنة 2009، وحاول في بدايته أن يقوم بفرش تاريخي عندما أعطى نبذة عن تاريخ القصة القصيرة جدا بالمملكة العربية السعودية، ومهد بذلك لتحليل تجربة هذا الكاتب السعودي من الناحيتين الموضوعية والفنية، يقول في مقدمة الكتاب: «زد على ذلك أن القصة القصيرة جدا ازدهرت في أدبنا العربي المعاصر أيما ازدهار وانتعاش في بعض الدول العربية كلبنان والعراق وسوريا والمغرب والجزائر وتونس والسعودية بفضل انتشار التعليم وكثرة المواقع الرقمية والتلاقح السريع مع الثقافة الغربية»(2).

1 – مراحل تطور القصة القصيرة بالمغرب:

بالرغم من الظهور المتأخر للقصة القصيرة جداً بالمغرب بالمقارنة مع نظيرتها في العراق والشام، فإنها حققت قفزة نوعية مع كثير من النضج والفنية العالية المشهود لها بها في العالم العربي بفضل الكتاب المرموقين والمقتدرين الذين فرضوا هذا الجنس الأدبي في الساحتين الأدبية والثقافية، وأوجدوا له مساحة بين الأجناس الأدبية الأخرى. أضف إلى ذلك الدور الرائد والمتميز الذي تقوم به مجموعة البحث في القصة القصيرة بالدار البيضاء من نشر الأعمال الإبداعية والدراسات النقدية قصد الدفع بهذا الجنس الأدبي إلى الأمام والرفع من مستوييه الفني والجمالي.

إلا أنه رغم هذه الجهود فإنه لا يشك أحد أن هناك كثيرا من السهام الموجهة للقصة القصيرة جدا للإطاحة بها وتهميشها وإرجاعها إلى الصفوف الخلفية، والتي تسمها بالفن الطارئ والعابر والعاجز عن مجاراة الأجناس الأدبية العتيدة كالشعر والرواية، تنطلق في موقفها من قلة اهتمام النقاد بهذا الفن، الذين لا يكادون يتناولونه إلا باحتشام كأنه فضلة في دائرة الأدب، بينما الأضواء تسلط على الأجناس الأخرى التي

زادت رسوخا إلى رسوخ. ومن هذه الزاوية بدأ التحدي عند الدكتور جميل حمداوي الذي وضع كل هذه الاعتبارات جانبا، وانطلق منافحا عن القصة القصيرة جدا. وهكذا فقد انطلق من أمر مهم لا يمكن الاستغناء عنه لتحديد تصور واضح حول هذا الجنس الأدبي بالمغرب، إذ حدد مراحل تطوره الكرونولوجي وتسلسله التعاقبي في أربع مراحل، هي:

1 – مرحلة التأسيس والترهيص:

تعود من الناحية التاريخية إلى سنة 1983م مع ظهور المجموعة القصصية لمحمد إبراهيم بوعلو بعنوان «خمسون أقصوصة في 50 دقيقة»، وهي بمثابة قصص قصيرة جدا كان ينشرها كل أسبوع في جريدة «المحرر»، لتتوالى بعد ذلك الأعمال الأدبية من هذا الصنف لكل من محمد زفزاف وأحمد زيادي وزهرة زيراوي وعبدالله المتقي. والملاحظ على تجارب هذه المرحلة أنها كثيرا ما كانت تخلط القصة القصيرة جداً تارة بالقصة القصيرة وتارة أخرى بالأقصوصة، كما طغى على بنيتها السردية الطابع الكلاسيكي والارتباط بالواقع على مستوى المضامين، وذلك بالسعي لتجاوز قيمه الزائفة والتطلع للقيم الأصيلة واستشراف المستقبل، وحسب عبدالدائم السلامي فإن: «..القصة القصيرة جداً هي النمط الأدبي الأكثر قدرة على تقطيع الواقع وتمثل تفاصيله لبناء معناه الشعري مهما تنوعت رؤى المبدعين بخصوص وظيفتها، ومهما تباينت آراؤهم بشأن ملامحها وأشكالها الكتابية التي قد تمنحها صفة الجنس الأدبي»(3).

2 – مرحلة التجنيس الفني:

انطلقت هذه المرحلة مع بداية الألفية الثالثة وبالضبط سنة 2001م مع جمال بوطيب في مجموعته القصصية «زخة.. ويبتدئ الشتاء»، وحسن برطال في مجموعة «أبراج» ومصطفى لغتيري في مجموعته «مظلة في قبر» وسعيد بوكرامي في مجموعته «الهنيهة الفقيرة»، كما يمكن أن نضيف إليهم زمرة من الكتاب المقتدرين كسعيد منتسب وعبد الله المتقي ورشيد البوشاري وهشام الشاوي ومحمد العتروس وعز الدين الماعزي.. إلا أن مما يمكن تسجيله على كتاب هذه المرحلة أنهم بدأوا يشقون طريقهم نحو التخصص في القصة القصيرة جدا إذ خصصوا لها مجموعات قصصية مستقلة. ولتحقيق هذه الاستقلالية فقد اتكأوا على معايير فنية في التعاطي مع هذا الفن الجديد، كالاعتماد على الحجم القصير الذي يتراوح بين ثلاث جمل وصفحة واحدة أو صفحتين على الأكثر، واستعمال نقط الحذف والتنويع في علامات الترقيم بصريا ودلاليا، وتوظيف الإضمار والإيجاز والتلغيز، والجنوح إلى سرعة الإيقاع الناتج عن التداخل بين جمل فعلية واسمية سريعة ومتسقة من حيث الصياغة، بالإضافة إلى الاستفادة من

السرد والدراما والانزياح والتناص والاختلاج اللغوي والتنويع في السجلات اللغوية كالانتقال من الفصحى إلى العامية. وبالرغم من أن الطابع السردي في القصة القصيرة جدا في هذه المرحلة يتقاطع مع الأجناس السردية الأخرى في الأحداث والشخوص والفضاء والوصف وتنوع الأزمنة السردية والصياغات الأسلوبية واللغوية، فإنه يتميز بالإيجاز والإيحاء والتلميح وقلة التشخيص وكثرة التكثيف، والقفز على الأحداث الثانوية وغير المهمة وتعويضها بنقط الحذف التي تخفي دلالات ومعاني على مستوى الرسم والتي يمكن للقارئ أن يصل إليها دون عناء وجهد كبيرين من خلال السياق. ثم إن هناك خصائص أخرى تطبع النصوص السردية في هذه المرحلة، فبخصوص الشخصيات فإنها ترد بمسمياتها العلمية والمهنية أو تحضر كرموز وأرقام، وقريب من ذلك يحدث للفضاء في هذا النوع الجديد من السرد إذ يتم تغييبه بطريقة جمالية فنية وموحية أو بإشارات مقتضبة.

3 - مرحلة التجريب:

سعى الكُتاب في هذه المرحلة إلى تطعيم نصوصهم السردية بمجموعة من التقنيات الجمالية والفنية التي تتسم بها الرواية الجديدة ورواية تيار الوعي والرواية الحداثية الجديدة، وهؤلاء الكتاب انتقلوا إلى هذه الطرائق الحداثية الجديدة بعد أن جربوا المعايير الكلاسيكية المعهودة، فاستفادوا من الكتابة الحداثية الغربية الجديدة على مستوى التحبيك والأسلبة والتفضية وتشغيل الكادر السينمائي والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى ومحاولة صهرها في بوتقة واحدة. ومن الذين اعتمدوا هذه التقنيات محمد تنفو الذي وظف التقرير الصحفي والروبورتاج التسجيلي، وعبد العالي بركات الذي صاغ القصة القصيرة جدا في قالب شعري مكتوب على غرار القصيدة النثرية في تنوع الأسطر والجمل السردية / الشعرية، وسعيد بوكرامي الذي سعى لتخريب النسق السردي الكلاسيكي وتوظيف التجريد والرموز الموحية واللغة الشعرية الزئبقية فتتحول النصوص إلى لوحات تشكيلية تتقاطع فيها الألوان الباردة والحارة. وعلى العموم فإن مرحلة التجريب في القصة القصيرة جدا حاولت خلخلة النسق السردي الكلاسيكي التقليدي والمرور إلى تقنيات الحداثة في الكتابة السردية من شعرية ورمز وإيحاء وتشكيل بصري ومزج بين الأجناس. يقول عبد الرحمن التمارة عن هذا التوجه في القص عند المغاربة: «يستطيع متأمل المشهد القصصي المغربي الراهن، من زاويتي الثابت والمتحول، أن يقف عند حصيلة نوعية من التراكم القصصي، سواء كميا أم نوعيا. وهو تراكم أفرز عدة جماليات، اجترحها القصاصون المغاربة المعاصرون، انطلاقا من تفاعلهم مع المنجز القصصي السابق، وميلهم نحو التجريب، رغبة في الإضافة البناءة، وهدم التكرار الممل»(4)، وتأكيدا لهذا التوجه التجريبي

تضعه الدكتورة سعاد مسكين في إطار الكتابة التجريبية عموما بقولها: «لقد عمدت الكتابة التجريبية إلى تكسير القوالب الكلاسيكية في بناء القصة القصيرة جدا، وجربت تقنيات سردية جديدة تأثرت في غالبيتها بطرق كتابة الرواية الجديدة التي أضحت تنظر للعمل السردي على أنه عمل منفتح على أجناس أدبية مختلفة، أخرجته من قوالبه الكلاسيكية. نفس الأمر لاقته القصة القصيرة جداً إذ بأساليبها الجديدة في الكتابة باعتماد التكثيف التعبيري، واللغة الإيحائية عبر الاستعارة والسخرية من أجل إظهار المفارقات السلوكية والأخلاقية تمكنت من فتح نوافذ جديدة تعبر عن المسكوت عنه من القضايا الاجتماعية والسياسية والعاطفية، وتسلخ جلد الذات عبر البوح والكشف والمكاشفة»(5).

4 ـ مرحلة التأصيل:

عمد كتاب القصة القصيرة جدا في المغرب إلى تجاوز التجريب الذي يستلهم كثيرا من تقنياته من السرد الغربي والاتجاه نحو التأصيل والإبداع عن طريق توظيف التراث واستقراء الذاكرة السردية القديمة، فجاءت نصوصهم تنحو منحى المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة، واختراق الماضي والحاضر بشكل تواصلي، والاستفادة من الكتابة التراثية من جهة ومن القوالب الفنية الحديثة. وهكذا يمكن رصد مجموعة من النماذج التي اتكأت على المنحى التراثي في القص والسرد، كالكاتب جمال بوطيب في مجموعته «زخة..ويبتدئ الشتاء» التي يستلهم فيها تجربة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد مع مذيعة تلفزيونية معاصرة محققا التواصل وقابلية التأثير والتأثر بين الماضي والحاضر كما هو الشأن بالنسبة للكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد في أعماله الدرامية مثل «امرؤ القيس في باريس» و «ابن الرومي في مدن الصفيح». وعلى الخطى نفسها سار الكاتب مصطفى لغتيري المولع بالكتابة التراثية ومحاولة تأصيل القالب السردي لخلق حداثة عربية أصيلة متميزة، ففي مجموعته القصصية «مظلة في قبر» يستعرض قصة أبي حيان التوحيدي مع حساده والمستبدين من رجال السلطة الذين حولوه إلى بهلوان فكاهي ساخر، وهو في الحقيقة هنا يومئ إلى المثقفين الذين اختاروا النزول من علياء الكلمة الصادقة والمؤثرة والتحول لأبواق لهذا أو ذاك، فهبطت بذلك قيمة الكاتب الذي أصبح مجرد مهرج لا يصلح إلا للتسلية والترفيه. وعلى العموم فإن كتاب هذه المرحلة وظفوا تقنيات السرد القديم، ورجعوا بالقارئ إلى الذاكرة التراثية الأصيلة وتزخر به من سخرية وتنكيت وفكاهة، وعبارات تراثية مسكوكة مفعمة بالرموز والإيحاءات في حلة معاصرة جديدة. بيد أن الكاتب بالرغم من تقسيمه هذه المراحل إلى أربع مراحل كبرى فإنه لا يضع الحدود والحواجز بينها، إذ يرى أنه يتسم: «بالتداخل المتشابك والتقاطع المتجايل، أي أن

هذه المراحل متداخلة فيما بينها، فكتاب المرحلة التجنيسية حاضرون كذلك بثقلهم في مرحلة التجريب والتأصيل، وهذا ينطبق كذلك على كتاب مرحلة الترهيص الذين مازالوا يكتبون ضمن توجهات هذه الرؤى الفنية المختلفة كأحمد بوزفور وأحمد زيادي»(6).

II – الخصائص الفنية والدلالية للقصة القصيرة جداً

1 ـ المعـــايير:

حدد الدكتور جميل حمداوي المعايير الفنية والشكلية للقصة القصيرة جدا في ثلاثة أنواع، هي:

أ – المعيــار الكمــي:

يتميز فن القصة القصيرة جدا بقصر الحجم والطول المحدود، انطلاقا من الجملة مرورا بالفقرة أو المقطع أو المشهد وانتهاء بالنص المكون من صفحة واحدة. وهذه النصوص المينيمالية تنتج عن الاتجاه نحو التكثيف والتركيز والإيجاز والحذف والإضمار واستعمال نقط الحذف والدقة في اختيار الكلمات والألفاظ والجمل والتعابير بشكل مناسب بعيد عن الاستطراد والحشو والإطناب والتطويل والمبالغة في الوصف وسرد الأحداث وذكر الجزئيات والتفاصيل، كل هذا يستجيب مع الجو العام الذي نشأ فيه هذا الجنس الأدبي، يقول أسامة محمد البحيري عن هذا الجانب: «بالإضافة إلى أن بنية القصة القصيرة جدا تناسب السرعة المتزايدة في إيقاع العصر في المأكل والمشرب والملبس والاتصال، وكثرة هموم الإنسان المعاصر وتعقدها من خلال المفارقة العجيبة الناتجة عن سهولة الاتصالات الرقمية والمعلوماتية وسرعتها»(7). إلا أن هذا لا يعني بأي شكل من الأشكال الإخلال بالعناصر الأساسية للسرد القصصي اللهم إذا كان ذلك في إطار الرغبة في التجريب والتجاوز والتثوير الحداثي والانزياح الفني. تقول د. سعاد مسكين معرفة أحد العناصر الأساسية التي تفضي بهذا الجنس الأدبي إلى الاقتضاب ألا وهو عنصر التكثيف: « التكثيف: سمة أساسية في بناء القصة تجعلها تتخذ ذلك الحجم القصير جدا ينبى على عمق الفكرة، وبلاغة اللغة، ويدعو إلى عودة الحياة إلى روح الكلمة المقتضبة التي توحي بفائض المعنى، ويسهم التركيب اللغوي في هذا التكثيف إذ يبنى على الجمل الفعلية القصيرة، السريعة، والمتعاقبة، والمسترسلة، الخالية من علامات الترقيم»(8).

ب ـ المعيار الكيفي:

تتقاطع القصة القصيرة جدا مع باقي الأجناس السردية الأخرى في المقومات السردية الأساسية من أحداث وشخصيات وفضاء وأسلوب، بيد أنها ترتكز على الإيجاز والتكثيف والإيحاء والانزياح والخرق والترميز والتلميح، وتطعيمها بالأسلبة والتهجين والسخرية وتنويع الأشكال السردية، ويمكن أن تتخذ القصة القصيرة جداً عدة أشكال كالخاطرة

والأقصوصة واللوحة الشعرية واللغز والحكمة والمشهد الدرامي وطابع الحبكة السردية المقولبة في رؤوس أقلام، وقد تتحول إلى لوحة تشكيلية تعتمد التشكيل البصري. كما يمكنها أن تتقمص مظاهر أجناسية مستوحاة من القصة الرومانسية أو القصة الواقعية أو القصة الفانطاستيكية أو القصة الرمزية أو القصة الأسطورية، وبالطبع يمكنها كذلك استلهام خصائص الكتابة القصصية الكلاسيكية، والاستفادة من القص الروائي على النهج الغربي الجديد والحداثي، وحتى من التراث السردي العربي. أما الجمل الموظفة في النصوص القصيرة جدا فإنها تتميز بالإيجاز وبساطة وظائفها السردية والحكائية بعيدا عن الإسهاب في الوصف وإيراد المشاهد أو الاستطراد الذي يعيق التطور الجدلي للأحداث، وفي حالة ما وجدت الجمل المركبة والمتداخلة فإنها تكون محدودة إلى أقصى الحدود من حيث الأصوات والكلمات والفواصل المتعاقبة، وبموازاة ذلك لابد لها من خاصية الحركة وسمة التوتر الناتج عن الإكثار من الجمل الفعلية السريعة الإيقاع على حساب الجمل الاسمية التي يغلب عليها الثبات وبطء الإيقاع. ويستلزم كذلك هذا النوع من السرد القصصي توفر إيقاع سريع يعتمد الإيجاز والاختصار والحذف والإضمار كدافع للقارئ لتوظيف ملكاته في التأويل والتفسير والاستنتاج والاستنباط لأن هذه النصوص/ الومضة في حاجة إلى متلقٍ محنك ممتاز قادر على استقراء ما بين السطور وخلفها والوصول إلى أبعادها التأويلية والتفسيرية. ثم إن هذه النصوص مفتوحة على الحمولات الثقافية والواقعية والمستنسخات الإحالية والمرجعيات التراثية في إطار التناص، فيغدو النص القصصي في هذه الحالة متفاعلا في حاجة إلى القراءة وقراءة القراءة حسب اختلاف القُرَّاء وسياق النص المقروء. كما أن هذا النص القصصي الجديد يتوفر على نبرة شاعرية يصل إليها عن طريق التركيز والتدقيق والترتيب وخاصيات الاختزال والتوازي والتشظي في البناء والانكسار التجريبي. ومن جهة البلاغة يوظف الكاتب في هذا النص الأجناسي الجديد المجاز بكل أنواعه الاستعارية والرمزية لتحقيق المشابهة والمجاورة والإغراب والإدهاش، وفي الوقت نفسه يطعمه بالومضات الموحية والخارقة التي تتطلب التأويل لزئبقيتها وكثافتها التصويرية بالتضاد والانزياح والتخييل، كما يمكن أن نتحدث كذلك عن بلاغة البياض والفراغ الناتجة عن الإضمار والاختزال والحذف، وهذا بطبيعة الحال يحتاج إلى قارئ متمكن من التقنيات السردية والكتابة القصصية عموما يقرأ النص أفقيا وعموديا مع كثير من التأني والتؤدة والتريث خاصة عندما تكون القراءة تروم النقد وإصدار الأحكام حتى وإن كان هذا الجنس الأدبي يتسم بالسرعة نتيجة للظروف التي أفرزته التي يتحكم فيها إيقاع العصر الموسوم بالسرعة في الإنتاج

والإبداع ونقل المعلومات والمعارف والفنون والآداب.

ج – المعـيار التــداولي:

تحمل القصة القصيرة جدا رسائل مشفرة بالانتقادات السافرة والطابع الكاريكاتوري الساخر، منطلقة من الواقع المتأزم والإنسان العربي المحبط بالتناقضات الاجتماعية والأزمات المتوالية التي لا تكاد تنتهي والحروب والانقسامات الطائفية والعرقية والإديولوجية، وما ينتج عن ذلك من مآس وخيبات ونكسات ونكبات سدت الأفق أمامه، وضيقت فرص الأمل عنده، وقلصت حيز الطموحات لديه، وبذلك وجه هذا الفن القصصي اللوم والانتقاد السافر واللاذع للنظام العالمي الجديد وتداعياته على المستضعفين والشعوب الفقيرة في العالم، وسَفَّـهَ ظاهرة العولمة/ الغولمة التي شيَّأت الإنسان وجعلته في عداد السلع والإنتاج الاقتصادي والمادي، ووضع في السلة نفسها النظام الرأسمالي الذي جرد الإنسان من القيم والأخلاق والمروءة والكرامة، فصار مستلبا بالآلة التي طغت على كل مفاصل وجزئيات حياته.

2 – المقاييـــس:

– مقياس القصر: لابد للقصة القصيرة جدا أن تنحو نحو الحجم المحدود من حيث الكلمات والجمل، وألا تتعدى مائة كلمة في غالب الأحيان، أي يجب أن تتراوح بين خمسة أسطر على الأقل وصفحة واحدة على الأكثر لكي لا تتحول إلى أقصوصة أو قصة قصيرة، وينبغي على الكاتب أن يختار الجمل ذات الفواصل القصيرة والجمل البسيطة ذات المحمول الواحد من الناحية التركيبية.

– قياس الترقيم: يستند هذا الفن المستحدث إلى علامات الترقيم التي يجب العناية والاهتمام بها أيّما اهتمام وتطويعها لخدمة أغراض وتصورات الكاتب، وبهذا الصدد هناك من يرفض التعاطي معها ويرفض الوقفات والفرملة والفواصل التي تحد من تدفق التعبير، وهناك في المقابل من يحترم هذه الوقفات ويستخدمها في أماكنها المناسبة، أما الصنف الثالث فيعمد إلى التصرف في هذه العلامات ويوظفها لأغراض فنية وجمالية ومقصدية، كأن يستغني عن بعضها ويركز على أخرى.

– مقياس التنوع الفضائي: من هذه الفضاءات، فضاء الجملة الواحدة، والفضاء المسردن، وفضاء القصيدة الشعرية، وفضاء كبسولي متجمع منسجم ومتسق، وفضاء متقطع ومتشذر عبارة عن مقطوعات ومتواليات جزئية تعتمد تقطيع الكلمات إلى حروف وأصوات.

– مقياس القصصية: وتشترك القصة القصيرة جدا مع الأشكال السردية الأخرى كالأقصوصة والقصة القصيرة والرواية في هذا الجانب،

من حيث الانطلاق من الفكرة ومعالجتها من خلال الشخوص والأحداث والأفضية والتسلسل..

- مقياس التركيز: هنا يجب على الكاتب الاتكاء على الوظائف الأساسية والاستغناء عن الوظائف الثانوية، بمعنى أن يبتعد كل البعد عن الزوائد والفضلات والملحقات.
- مقياس التنكير: تنأى القصة القصيرة جدا عن الأسماء الشخوصية العلمية المعرفة، وتستبدلها بأسماء تحيل إلى كائنات معلبة ومستلبة ومشيأة ومرقمة بدون هوية أو حمولة إنسانية، وذلك تماشيا مع عصر العولمة الذي يتسم بالامتساخ والتحجر والتوحش. وربما سبب هذا الانحياز إلى التنكير هو التمزق والتهميش والضياع الذي يعيشه المبدع ويتطابق في الوقت نفسه مع الذات القصصية في الإبداع.
- مقياس التنكيت والتلغيز: تتحول القصص القصيرة جدا في كثير من الأحيان إلى أحداث ملغزة ومعقدة تتسم بالتنكيت والترفيه وتثير إشكاليات مفتوحة تستدعي من القارئ أن يستعد دائما لملء الفراغ دون أن يجد إجابات محددة كافية وشافية.
- مقياس الاقتضاب: من مواصفاته ومكوناته الأساسية، الابتعاد عن الحشو الزائد، وتجنب الاستطرادات الوصفية والتأملية والتأملات الشاعرية، وتفادي التكرار اللفظي والمعنوي، والتقليل من النعوت والصفات، والابتعاد عن التمطيط.
- مقياس التكثيف: أي اختزال الأحداث وتلخيصها وجمعها في أفعال رئيسية وأحداث نووية مركزة وبسيطة، وتجنب الوظائف الثانوية التكميلية والأوصاف المسهبة. ويكون التكثيف كذلك حتى على المستوى الدلالي عندما ينفتح النص القصصي على تأويلات وقراءات عدة ومفتوحة.
- مقياس الإضمار والحذف: ينتجان عن طريق نقط الحذف وغياب المنطوق اللغوي والفراغ الصامت وظاهرة التلغيز، ويستعمل الكاتب ذلك لإثارة المتلقي ودفعه لتشغيل الذاكرة والعقل والخيال لملء الفراغات وتأويل ما يمكن تأويله. والدواعي عند الكاتب في هذه الحالة تكون سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية أو فنية ويمكن أن تكون كذلك لعبية.
- مقياس الاشتباك: يتحقق بمجموعة من العمليات التفاعلية كالإدهاش والإبهار والمفاجأة والحيرة الدلالية وتخييب أفق انتظار المتلقي، مما يجعل المتلقي في اشتباك ذهني ووجداني وحركي وسيكولوجي متواصل مع هذا النوع من النصوص التي تحمل هذه المواصفات.
- مقياس المفاجأة: تسعى كثير من القصص لخلق

المفاجأة لدى المتلقي وإثارته فنيا وجماليا ودلاليا، واستفزازه عن طريق الانزياح والومضة، وإيقاعه في شرك الحيرة والتعجب والسحر والاندهاش. وتحصل المفاجأة عند خلخلة تصورات ومفاهيم القارئ، وتدخل هنا حتى الخطة السردية كالبداية والنهاية في مفاجأة المتلقي بأمور لم تكن في حسبانه.

- مقياس الإدهاش: هذه الخاصية تحصل عن طريق الإضمار والغموض والحذف والتخييل وترك البياضات الفارغة واصطناع لغة المفارقة والعلامات الملتبسة المحيرة.
- مقياس الجمل البسيطة: وهي التي تكون ذات محمول واحد سواء كان فعليا أو اسميا أو ظرفيا أو حاليا، وتتسم بالتركيز والاقتضاب والاختزال، وتقوم الفواصل وعلامات الترقيم ونقط الحذف.. بتقطيع الجمل إلى وحدات صغرى ذات إيقاع سريع ومتناغم.
- مقياس الأفعال: كتاب القصة القصيرة جدا كثيرا غالبا ما يميلون إلى الإكثار من الجمل الفعلية أو الجمل الاسمية التي خبرها جملة فعلية، لأن هذه الجمل تدل على الحركة والحيوية والدينامية، فتخلق التوتر والتعقيد والتأزيم على مستوى الحبكة.
- مقياس التراكب والتتابع والتسريع: ترد الجمل في هذا الجنس الأدبي على نحو متتابع ومتراكب ومتعاقب وسريع بشكل يؤدي إلى تسريع النسق القصصي، من ذلك كثرة الاسترسال في الجمل والأفعال والإتباع الفعلي والسرعة الانسيابية للأحداث.
- مقياس التناغم الداخلي: البناء القصصي في هذا الجنس الأدبي المستحدث يقوم على البناء المحكم والوحدة الموضوعية والعضوية والاتساق والانسجام وارتباط العنوان بالنص من جهة والبداية بالنهاية من جهة ثانية، وتوظيف الروابط اللغوية كـ: (أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة، الضمائر..) والروابط المعنوية من قبيل: (التركيب الحجاجي، الاستدلال المنطقي، وبناء المقدمات والحجج والبراهين الافتراضية..)، بالإضافة إلى مجموعة من العمليات الذهنية كالمعرفة الخلفية والتشابه والسياق العام والخاص والتغريض الموضوعاتي والعنونة والخطاطات والمدونات والسيناريوهات.
- مقياس البناء والمعمار: يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي: البداية والجسد والنهاية، فالبداية يجب أن تكون موفقة ومنتقاة ويختار لها الكاتب الأدوات المناسبة للاستهلال، وهذه البدايات يمكن أن ترد على هذا التصنيف (البداية التأملية، البداية الشاعرية، البداية الحُلمية، البداية السببية، البداية الحوارية، البداية الحكائية..). أما الجسد القصصي فيمكن أن يقسم إلى جسد قصصي قصير

ومتوسط وطويل، وبخصوص النهاية أو القفلة فقد ترد مفاجئة وصادمة وحيرة للقارئ، ومن أنواعها (الخاتمة التراجيدية، الخاتمة المفتوحة، الخاتمة المغلقة، الخاتمة الصامتة، الخاتمة الصادمة).

- مقياس التركيب الحدثي: يمكن الحديث هنا عن أنواع من التركيب الحدثي، كالتركيب الدائري والتركيب السهمي الصاعد والتركيب السهمي الهابط.

- مقياس الصورة الومضة: تستند هذه الصورة إلى الإبهار والإدهاش واللحظات اللامعة المشرقة عن طريق المزاوجة بين صور المشابهة وصور المجاورة وصور الرؤيا، بمعنى أن الصورة الومضة هي صورة مركبة ومركزة. وتستخدم هذه الصورة جميع الآليات التصويرية والتشخيصية كصور الانزياح والتنكيت والتلغيز مع استثمار الاستعارة والمجاز والتشخيص والأنسنة والترميز لخلق عوالم تخييلية فانتيستيكية وأجواء كاريكاتورية قوامها السخرية والاستهزاء.

- مقياس المفارقة: تعتمد التركيز على الجمع بين المتناقضات والمتضادات وتنافر الظواهر والأشياء وذلك على شكل ثنائيات متعاكسة ومفارقة، فالتضاد والتقابل والتناقض بين المواقف وبين القول والفعل يقود إلى تعرية الواقع والسلوكات المنحرفة بشكل كاريكاتوري.

- مقياس السخرية: يعد هذا المكون من العناصر الأساسية للقصة القصيرة جدا، وذلك باعتمادها الإضحاك والتشويق والنقد والهجاء، فتتزود القصص بطاقة تعبيرية وإيحائية ورمزية لا حدود لها.

3ـ الشـروط:

- العنونة: العناوين المستخدمة في جنس القصة القصيرة جدا متنوعة، إذ هناك العناوين الكلاسيكية التي تتناسب مع مضامينها، والعناوين المفارقة التي لا علاقة لها بالمضامين لا من قريب أو بعيد، والعناوين الرمزية الكنائية، والعناوين المتنية التي تظهر في شكل فراغ صامت أو عبارة عن علامات الترقيم أو عناوين عددية، وعناوين صادمة وواخزة وغريبة، وعناوين مباشرة تنأى عن الانزياح والغموض.

- الانفتاح التجنيسي: تخترق القصة القصيرة جدا عدة فنون وأجناس أدبية كتوظيف اللقطة السينمائية والخاطرة واللغز والتنكيت والسرد القصصي والروائي والصورة التشكيلية والتوتر الدرامي. لكن يبقى أهم انفتاح لهذا الجنس هو استيعابه لفن الشعر عن طريق الشاعرية السردية أو المحكي الشاعري.

- التناص: القصة القصيرة جدا غالبا ما تكون حبلى بالنصوص الغائبة والإحالات المعرفية والفكرية العلمية والدينية والفلسفية

والتاريخية والسياسية والأدبية والأسطورية والفنية.

- الأنسنة: كثيرا ما تجنح القصة القصيرة جدا إلى أنسنة الأشياء والجمادات والحيوانات وإلباسها أقنعة بشرية رمزية تحملا دلالات إنسانية معبرة، فتتحول إلى عوامل سيميائية فاعلة.

- الترميز: يشترك هذا الجنس الأدبي مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى في خاصية الترميز والجنوح للتجريد واستعمال لغة العلامات والإحالات والإشارات الدالة التي يمكن استنطاقها واستنباط دلالاتها انطلاقا من السياق.

- الانزياح: ويكون عن طريق خلخلة التركيب والمعنى، وتدمير الدلالة المنطقية، وتخريب معايير التفضية والانسجام الإيقاعي. كما يمكن أن يكون عن طريق خلخلة الرتبة النحوية بحيث يتقدم الحال عن الفعل وشبه الجملة عن الفعل وهكذا دواليك.

- الفانطاستيك: يتكئ على العجيب والغريب، ويثير الاستغراب والإعجاب والاندهاش، ويكون ذلك باستعمال خطاب التحولات الخارقة التي تعبر عن التداخل بين الوعي واللاوعي، والواقع واللاواقع، والمألوف وغير المألوف، وذلك للتعبير عن عالم الغرابة والامتساخ البشري والانحطاط الأخلاقي.

- الإيحاء: ويكون ذلك عن طريق خاصية الشاعرية وبلاغة الإيحاء ولغة المجاز، وترد القصص في هذه الحالة على شكل قصائد نثرية تجمع بين المحكي السردي والخطاب الشعري المتوهج، لذلك سماها بعضهم بـ «الأقصودة»، كما قد ترد عبر أسطر شعرية موحية على طريقة قصيدة النثر.

- الغموض: الركون إلى خاصية الغموض يعد مطلبا ملحا لدى كتاب هذا الجنس الأدبي لإرباك المتلقي وخلخلة مفاهيمه المعهودة ومواجهته بمفاهيم تتسم بالحداثة والجرأة، ويكون ذلك بالإغراق في الرمزية والتجريد والانزياح والتباس القواعد السردية والعلامات التي يشتغل بها النسق السردي.

- الأسلبة: على كاتب هذا الجنس الأدبي أن يحيد ما أمكن عن الأسلوب التقريري المباشر والسطحي، بتوظيف المقومات الفنية التي تبعده عن التبسيط وترفعه إلى الحداثة السردية، باعتماد التنويع كالانتقال من السرد إلى الحوار، ومن الأسلوب السامي إلى الأسلوب العامي، ومن الإخبار إلى الإنشاء..

- التبئير السردي: للالتزام بالحياد والموضوعية يستعمل الكاتب ضمير الغائب في نقل الأحداث والمشاعر، وهذه الرؤية تسمى الرؤية من الخلف أو درجة الصفر في الكتابة حسب جيرار جينيت.

- الالتفات: يكون ذلك بتنويع الضمائر حسب

مستويات رصد الشخوص وطبيعة الأصوات المتحاورة في القصة القصيرة جدا (ضمير الغائب، ضمير المخاطب).

- التشخيص: هو انكباب القصة القصيرة جدا على ماهيتها الفنية والجمالية، وطرح أسئلة جوهرية ومصيرية حول طرائق الكتابة والإبداع والجدوى من كل ذلك، ويمكن الحديث هنا عن التشخيص الذاتي الذي يتعلق بالذات الإنسانية، والتشخيص الموضوعي الذي يعني القضايا المحلية والوطنية والإنسانية، والتشخيص الميتاسردي وذلك بالتوغل في الجوانب الفنية والجمالية لهذا الجنس الأدبي ومحاولة تحديد معالمه – على غرار الأجناس الأدبية الأخرى – لإبراز التميز والخصوصية.

III – أعلام القصة القصيرة جدا بالمغرب:

الكُتَّاب المغاربة الذين ولجوا عالم الإبداع من باب القصة القصيرة جدا يعدون بالعشرات، كل واحد منهم قدم إضافة إلى الكتابة السردية بالمغرب، إلا أن الدكتور جميل حمداوي ركز في كتابه الثاني حول جنس القصة القصيرة جدا الموسوم ب «القصة القصيرة جدا بالمغرب: قراءات في المتون» على كوكبة من الكتاب المتميزين الذين طبعوا هذا الجنس الأدبي بطابع التميز من النواحي الكمية والفنية وجلسوا على عرش القصة القصيرة جدا بتألقهم وريادتهم، ولعلها الأسماء التي تطالعنا بكثرة بمجموعاتها القصصية، وحضورها في الملاحق الثقافية وفي الملتقيات الأدبية، وعدد الدراسات والمقالات المكتوبة حولها. وتناول في هذا الجانب الكُتَّاب:

- **جمال بوطيب:** انطلق هذا الكاتب في إبداعه من الوضوح الأجناسي بعيدا عن الضبابية والخلط المتعمد أو غير المتعمد مع الأجناس الأخرى القريبة من جنس القصة القصيرة جدا، ففي مجموعته «زخة..ويبتدئ الشتاء» الصادرة في طبعتها الأولى سنة 2001 حاول أن يؤصل لهذا الجنس الأدبي باعتباره من السباقين إليه إلى جانب مبدعين متميزين آخرين كعبد الله المتقي وسعيد منتسب ومصطفى لغتيري وفاطمة بوزيان وسعيد بوكرامي. يؤكد على ذلك الدكتور جميل حمداوي بقوله: «أضف إلى ذلك أن جمال بوطيب هو المؤسس الفعلي للقصة القصيرة في المنطقة الشرقية من المغرب الأقصى، وهو القصاص الساخر بامتياز الذي يتقن لعبة النقد والتعريض»(9). وهكذا فإن هذا العمل الفني يتميز من الناحية الدلالية بسيطرة شعرية التهكم والسخرية والنقد والثورية وإدانة الذات والواقع والمجتمع بريشة تهكمية كاريكاتورية قادحة، فانتقد العبث الوجودي للإنسان الذي لا يعرف ماهيته، والنظرة إلى الحب الذي طغى عليه

التشييء المادي والاستلاب والنزوات، كما انتقد الواقع السياسي مركزا على واقع الحرية والديمقراطية في العالم العربي حيث يتعرض الإنسان للقهر والتصفية الجسدية والفكرية، ووقف عند علاقة المثقف بالسلطة من جهة والمبدع والناقد من جهة أخرى، وفي كل ذلك استعار من ابن المقفع فلسفته في النقد والمواجهة مسقطا ذلك على القضايا الطارئة والمستجدة في مجتمعاتنا، متسلحا في الوقت نفسه بالقناع الرمزي. أما الجانب الفني في الكتابة القصصية لجمال بوطيب؛ فيتميز بالمزاوجة بين النصوص القصيرة والنصوص الطويلة، والاتكاء على الترميز والإيحاء والأقنعة في توصيل الرسالة على غرار ابن المقفع وأحمد شوقي ولافونتين بتوظيفه للحيوانات والكائنات الخارقة مما يجعل القارئ مجبرا على التسلح بقدرات تأويلية لفك الرموز والألغاز والمستغلقات، واستعان في ذلك بالبعد الفانطاستيكي لإدانة الواقع وإبراز المفارقات والتناقضات، أما اللغة عنده فتتسم بالتهجين والأسلبة والمزاوجة بين الدارجة المغربية والفصحى، ويعمد فيها إلى خلخلة الترتيب النحوي كأن يقدم الاسم على الفعل أو الحال على الفعل، والمزاوجة بين الجمل البسيطة القصيرة والجمل الطويلة المركبة الممتدة على طول السطر، وفي كل ذلك لم يخرج عن خاصية القص المعهودة في الكتابات السردية كالمقدمات المشوقة وبناء الأحداث والخاتمة المناسبة وتوظيف الشخصيات والفضاء والوصف والحوار.

o **سعيد منتسب:** ينحو الكاتب في كتاباته القصصية نحو الجانب الاجتماعي عندما يتناول قضايا المرأة والطفولة والمجتمع والموت والشيخوخة والتسول ومعاناة الإنسان عموما. وأول إصدار للكاتب في مجال القصة القصيرة جدا تمثل في مجموعته «جزيرة زرقاء» وكان ذلك سنة 2003، وتكلفت دار القرويين بنشر هذا الكتاب وطبعه.

وهكذا فإن الكاتب ينطلق في عمله الإبداعي هذا من رؤية نقدية للواقع الاجتماعي تتسم بالثورة والانتفاضة والتمرد، حاول من خلاله إبراز التناقضات والاختلالات والعيوب التي تعتري المجتمع، فتناول قضية الصراع بين المرأة والرجل، وانعدام حقوق الإنسان، وتردي القيم الإنسانية وزيفها بتحولها من قيم أصيلة إلى قيم مبتذلة تطغى عليها الأنانية والذاتية، وتفسخ المجتمع بانتشار الأمراض الاجتماعية من تسول وانتحار وتسليع الإنسان، وفي الوقت نفسه يأسف للواقع الإنساني الذي يسيطر عليه اليأس والانهيار والغربة وتحول الحب البشري لحب زائف لا قيمة له، وعلى حد تعبير أحمد بوزفور فإن الكتابة: «هل هي الرغبة النهمة هي حلم بعالم جديد؟ وبالتالي: هل هي رفض لهذا

العالم وتمرد عليه؟ هل القصة هي الوردة التي توبخ العالم كما كان يحلو للشاعر أحمد بركات أن يقول»(10). وهذه المضامين كثيرا ما تأتي في إطار كتابة يهيمن عليها الغموض والإبهام بل وتصل حد التعقيد الدلالي بكثرة توظيف الإضمار والإيحاء والرمز، وإن كان وضوح وسهولة المفردات والقاموس اللغوي لا يعني وضوح المعنى، وهذا ما يجعل الوصول إلى الفهم وإدراك المقصدية يتطلبان من القارئ مزيدا من العناء والمناورة، ويبدو أن الكاتب تَوَخَّى من شاعرية الغموض التي ينهجها إثارة القارئ ودفعه للغوص في مجال نصوصه ومحاولة فك رموزها ومستغلقاتها. كما يوظف الكاتب الفانتسطيك لتجسيد الصراع بين ثنائية الواقع والخيال من ذلك تصوير التقابل الجدلي بين القوى الغيبية الشريرة والقوى البشرية الخيرية بشكل يثير التعجب والغرابة. ويستند الكاتب كذلك إلى المراجع النصية التي تحيلنا إلى الرسم والتشكيل البصري، وهذا يبرز لنا مدى اهتمام الكاتب بالرسم وفنون التشكيل والمدارس والاتجاهات الفنية في هذا المجال.

- **سعيد بوكرامي:** للكاتب مجموعة قصصية بعنوان «الهنيهة الفقيرة»، صدرت سنة 2002م عن مجموعة البحث في القصة القصيرة التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك بالدار البيضاء، تكلفت مطبعة دار القرويين بالدار البيضاء بنشر هذه المجموعة على عادتها المحمودة في طبع الأعمال الأدبية والتعريف بها.

وهكذا فإن أهم ما يميز هذا الكاتب – الذي يعد من رواد القصة القصيرة بالمغرب – طابع التجريد، والتحليق في الخيال، والإيغال في الخواطر، والإغراق في الانزياح، مما يجعل نصوصه مدعاة للتأمل العميق، وخيارا لا مناص فيه عن توظيف الطاقات العقلية لفك الرموز والألغاز للوصول للدلالة والمعنى. والمعاني التي طرقها الكاتب كثيرة تنطلق أغلبها من الحياة المعاصرة وتداعياتها السلبية على الإنسان وقيمه ومبادئه. فالحب ينسل من بعده الأفلاطوني ويتحول إلى زيف ووهم عندما يتعطش إلى المجون ويغرق في مادية الجسد. والهجرة مأساة ومعاناة لهؤلاء المغامرين الذين يقذف البحر بجثثهم الميتة على نتوءات الصخور، أو تقتاتها الحيتان التي تقضم أحلامهم الوردية. والعولمة أو «الغولمة» ـ من الغول على حد تعبير الكاتب ـ، قرينة الضياع والاستلاب، وصاحبة القيم الزائفة التي سلبت الشباب الضائعين والماجنين والمستلبين القيم الأصيلة والأبعاد الروحية والإيمان الأبيض الصافي، وأوصلتهم إلى موارد العبث والتشتت والتمزق والغربة والفراغ المميت والانهيار، كما يسخر الكاتب من المتسولين والسالكين

طريق الاستجداء والمسترزقين بالدين وقوى البطش والطغيان والجبروت ومصاصي دماء الشعوب. هذه المضامين وغيرها عبر عنها الكاتب بأسلوب سردي زاوج فيه بين فضاء نثري قصصي يعتمد السرد وفضاء شعري تفعيلي يعتمد النظم، فالأسطر والجمل ترد عنده على غرار الجمل الشعرية في شعر التفعيلة أو قصيدة النثر، فهو في الحقيقة يكتب قصصا شعرية مفعمة بالرقة والانفعالية والتعبيرية، ولولا التصنيف الأجناسي الظاهر في غلاف المجموعة لقلنا إنه ديوان شعري، وهذا النمط في الكتابة يعتبر في حد ذاته تجديدا وخروجا عما عهدناه في القصة القصيرة جدا في المغرب.

- **مصطفى لغتيري**: يعد هذا الكاتب من المتألقين في مجال القصة القصيرة جدا، إذ استطاع أن يتبوأ مكانة مهمة في تعاطيه مع هذا الجنس الأدبي الحديث بفضل إنتاجه الأدبي وتتبعه للساحة الثقافية وإشرافه على تفعيل حركة الفعل الثقافي والإبداعي، كمشاركته المكثفة في الأنشطة الثقافية، وتشجيعه للمسابقات الثقافية، ورعايته للناشئة خاصة في الصالون الأدبي للطفل، وسعيه لجمع المثقفين في إطار الصالون الأدبي، ونشاطه الدؤوب داخل اتحاد كتاب المغرب، وفي هذا الإطار لا ننسى موقعه الإلكتروني «المظلة» الذي ينشر الأخبار الثقافية والإبداع الأدبي والدراسات الأدبية ويسعى بكل جهد لإيصال هذه المواد الثرية والدسمة إلى المثقفين والأدباء عبر بريدهم الإلكتروني، وتجدر الإشارة كذلك أنه حصل على جائزة النعمان الأدبية من لبنان، وجائزة ثقافة بلا حدود من سوريا في القصة القصيرة جدا، وتنويه دار الحرف من المغرب في الرواية. وتبعا لذلك فإنه غزير الإنتاج، فمن إصداراته في السرد القصصي (هواجس امرأة، شيء من الوجل، مظلة في قبر، تسونامي، رجال وكلاب..)، ولمعرفة أسلوب الكاتب في الكتابة ارتأى الناقد جميل حمداوي الغوص في أحد أعماله وهو بالتحديد «مظلة في قبر».

ظهرت هذه المجموعة سنة 2006، وتضم سبعا وخمسين قصة قصيرة جدا، يميل فيها إلى الحجم القصير الذي لا يتجاوز نصف صفحة، واعتماد الحذف والإضمار بشكل مكثف لاستفزاز القارئ ودفعه لتشغيل العقل والمخيلة والذاكرة لملء الفراغات وتأويل ما يحتاج إلى تأويل، وتجنب الوصف والتفاصيل الزائدة، وتعويض ذلك بعلامات الترقيم والنقط الثلاث التي تدل على الفراغ اللغوي وغياب المنطوق. ثم إن إبداعه الأدبي يغلب عليه الطابع الذهني خاصة وأنه يستند إلى مرجعية ثقافية ثرية وغنية زاخرة بالحمولات المعرفية والفكرية والأدبية والعلمية، ومن العناوين البارزة في هذا الاتجاه (بلقيس،

المومياء، عولمة، خطيئة، دخان أسود..). وهذه السمة الأخيرة ترتبط بسمة أخرى شديدة الصلة بها هي الطابع التجريدي في تشكيل اللغة وتشييد الدلالة، مما أضفى على نصوصه كثيرا من الغموض والتعقيد والصعوبة. كما يستفيد كثيرا من جنس الشعر من حيث استخدام الأسطر والجمل والتقديم والتأخير والصور المجازية والرمزية على غرار قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، ويتأكد هذا التوجه بجلاء باعتماده التكرار الصوتي واللفظي وموسقة المقاطع القصصية.

- **حسن برطال:** يعتمد هذا الكاتب القصصي في مجموعته «أبراج» الصادرة سنة 2006 في ترتيب قصصه القصيرة جدا على الترتيب الفلكي، إذ حاول أن يزاوج بين الدلالة والأبراج، مثل: برج الحمل، برج الثور، برج الجوزاء، برج السرطان، برج الأسد، برج العذراء، برج الميزان، برج العقرب، برج القوس، برج الجدي، برج الدلو، برج الحوت. وهكذا فإن الأبعاد النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي تخترق هذه النصوص غالبا ما يختار لها الرمز الفلكي الذي يناسبها ويتقاطع معها دلاليا. فبرج الحمل (المعروف بالهدوء والوداعة) يقرنه بعنوان: الاستسلام وقبول الهزيمة، إذ بالرغم من تجبر الأسياد وتسلط الأقوياء فإن الإنسان/ الحمل يكابد المرارة والألم ويقبل الهزيمة ويرضى بالخنوع ويفضل الهروب على المواجهة، وفي برج السرطان يحاول أن يعكس صورة الشر ودوره في مأساة وضياع الإنسان والتنكيل به وتصفيته وإذلاله وقهره، أما برج الأسد فمن البديهي أن يكون رديف ممارسات القهر والتسلط والجبروت والسادية والذل والعبودية في حق الضعفاء والفقراء، كما يحيل القوس على القتل والرماية والجريمة التي طبعت حياة الآدميين منذ أن قتل قابيل هابيل واستمر الإنسان في قتل أخيه الإنسان وإبادته..، وهكذا دواليك في بقية الأبراج، يقول حميد ركاطة عن هذا الجانب في قصصه وبالضبط عن برج الدلو: «يكمن سر الغرابة في نصوص برج الدلو حيث سيطرة التفسير الميتافيزيقي لتحليل الظواهر ومعالجتها بناء على توظيف التفسير الغيبي أو الماورائي لتحديد الأسباب ومسبباتها لتسقط في الخارق والمبهم وهو الوشاح الذي يدثر أغلب نصوص هذا البرج ويبرز أسراره المعقدة والصعبة الفهم أحيانا»(11). وعلى العموم فإن قصص حسن برطال ذات نبرة إنسانية عالية يطفو فيها الإنسان إلى الأعلى وترتفع أسهمه مادام هو البؤرة والمحور في هذا العالم، وبموازاة ذلك فإن هذه الرؤية الإنسانية عنده مسلحة بالشهامة والثورة والتمرد على قيم الجشع والطمع والحسد والكراهية والخيانة والخديعة والغدر، وعلى

العموم فإنه يشيع إنسانية الإنسان، ويقر بأن الشر أقبر الخير ليترك المجال فسيحا للشيطان ليسود ويبقى. وفي الجانب الفني فإنه يعتمد التنكيت والتلغيز لإثارة الإشكالات المعقدة التي ليس من الهين إيجاد الحلول والإجابات النهائية لها، والسخرية والاستهزاء من الواقع الإنساني، كما تتحول الكائنات والشخوص عنده إلى كائنات ممتسخة ومستهجنة بسبب خبثها وانسلاخها من إنسانية الإنسان.

- **عز الدين الماعزي:** صدرت مجموعته «حب على طريقة الكبار» سنة 2006، وحاول أن يجمع فيها بين المتناقضات والأمور المتقابلة كعالم الكبار في مقابل عالم الصغار، وعالم القسوة العنف في مقابل عالم السلام والخير، ويسعى من وراء ذلك حث الناس على تبني قيم الخير والفضيلة والحب والأمل في مواجهة قيم الشر والفساد، إلا أن هذا التصور المثالي للحياة لا يمكن أن يتحقق إلا في عالم الصغار. ولإيصال هذه القناعات يوظف السخرية الكاريكاتورية والتنكيت والتلغيز في انتقاد الأوضاع وتعرية الواقع الموبوء، كما يميل إلى الأسلبة والتهجين كاستعماله للغة الفصحى واللغة العامية بل وحتى اللغة الأجنبية كما في قصته la vache qui rit، أضف إلى ذلك توظيف إيقاع سردي سريع يتميز بالسرعة والتسلسل والتعاقب بشكل انسيابي.

- **عبدالله المتقي:** في مجموعته «الكرسي الأزرق» التي صدرت في طبعتها الأولى سنة 2005م حاول أن يعري التناقضات الاجتماعية بمزيد من السخرية والنقد والثورة، فتناول قضايا المرأة، والجنس، والأحوال الشخصية، والمجون، والحب والجسد، والحرب والسلم والإرهاب، والهجرة السرية، والعالم الرقمي.. وتمتاز قصصه من الناحية الفنية بالإكثار من علامات الحذف، وتوظيف علامة الاستفهام، واللجوء إلى التكرار الصوتي واللفظي والتركيبي قصد خلق إيقاع داخلي وخارجي يتسم بالتوازي والتماثل، كما أنه في بعض الأحيان يمسرح قصصه إذ تحضر عناصر المسرح من بداية وعقدة وحل حوار وشخصيات، ومن جانب اللغة فإن معجم الجسد والجنس يطفو إلى السطح في قصصه بشكل ملفت للنظر دون المساس بجمالية اللغة، فعلى حد تعبير محمد رمصيص فـ: «إن شبكة العلاقات اللغوية المتفاعلة على متن هذه المجموعة وفق المبدأ الحواري لا تفوت فرصة فسح المجال بقصدية لهيمنة البعد الجمالي للغة القصة، وتضييق الخناق على بعدها البلاغي الأمر الذي يجعل الوظيفة الشعرية للغة هذه المجموعة بؤرة الخطاب القصصي من خلال توسل القاص انحرافات أسلوبية تخلق فجوة دلالية ومسافة توتر معنوي على خلفية التلميح والإيحاء»(12).

o **هشام بن الشاوي:** يرصد الدكتور جميل حمداوي خصائص الكتابة القصصية عند هذا الكاتب في مقال نشره بالملحق الثقافي لجريدة المنعطف بعنوان: في «بيت لا تفتح نوافذه..» لهشام بن الشاوي(13)، وقد أصدر هذه المجموعة القصصية الأولى سنة 2007م في 91 صفحة، وهو الذي أتى إلى القصة القصيرة جدا بعد أن جرب القصة القصيرة ومارسها بطقوسها الفنية والجمالية. من ناحية القضايا التي يطرحها الكاتب تكاد تنحصر في الرؤية الشبقية واستدعاء المشاهد الجنسية والإيروسية والذكريات الغرامية والمغامرات الماجنة والتركيز على مشاكل المراهقة، كما يوظف الخطاب الحلمي حيث الغياب على مستوى اللاشعور من خلال استحضار العاشقات الجميلات، وفي الواقع تظهر مكبوتاته وحرمانه الجسدي وينقلب الحلم إلى سراب. ولا يفوت الكاتب أن ينتقد واقع المرأة التي تبيع جسدها وتنتقل من هذا إلى ذاك من أجل تأمين لقمة العيش. فالكاتب يحاول من خلال هذه الصور والمشاهد التي يلتقطها من الواقع أن يدين كثيرا من الظواهر الاجتماعية السلبية كالدعارة والفقر والتسول والبحث في قمامات الأزبال..أما الخصائص الفنية والجمالية التي يوظفها الكاتب مثل الجمل الفعلية القصيرة التي تحدث في النص إيقاعا سريعا، والبدايات الاستهلالية التي تكون حدثية أوفضائية أو وصفية، بالإضافة إلى الانزياح والتناص..كل هذا لم يمنع الناقد من تسجيل مآخذات على الكاتب بقوله: «ومن مآخذنا على هشام بن الشاوي أنه يسقط أحيانا في الإسهاب والإطناب وتكرار ما ينبغي تفاديه، لأن من سمات القصة القصيرة جدا الاقتضاب والتلميح والإدهاش والومض، فلا داعي للتفصيل في الأحداث والتوسيع فيها، والإكثار من النعوت والأوصاف الثانوية التي ينبغي الاستغناء عنها»(14).

VI – العمل الببليوغرافي:

منذ مدة ليست بالقصيرة دأب الدكتور جميل حمداوي على جمع وتصنيف كل ما يتعلق بالقصة القصيرة جدا بالمغرب من إبداع ونقد ودراسات وأنشطة وملتقيات لها علاقة بهذا الجنس الأدبي، يقول في هذا الجانب: «وسنحاول في هذه الدراسة أن نقدم للقراء الأفاضل ببليوغرافيا متواضعة حول القصة القصيرة جدا بالمغرب، وستكون طيبولوجية نسبية ستتغير بشكل مستمر ودائم – إن شاء الله – كلما توصلنا بالجديد في مجال القصة القصيرة جدا»(15). وبالرغم مما يتطلبه هذا العمل من جهد وعناء ومتابعة متواصلة فإن الناقد ولج هذا الميدان بعزيمة شديدة ورغبة أكيدة تعكسان مدى اهتمامه بهذا الفن وسعيه لتقديمه للقراء والدارسين والمهتمين وتسهيل وصولهم إلى

مضان هذا الجنس الأدبي. وتجدر الإشارة أن الدكتور جميل حمداوي ليس من ذلك الصنف الذي يقدم لنا بيليوغرافيا جافة عبارة عن أرقام وإحصائيات، بل – كما عودنا دائما – أرفق هذا العمل البليوغرافي بدراسات وأبحاث عديدة ومتنوعة منشورة في كتب ومجلات ورقية ومواقع رقمية على شبكة الإنترنيت، سعى فيها إلى تعريف القصة القصيرة جدا بالمغرب وخارجه، وتحليل الأضمومات والمجموعات القصصية لكتاب مغاربة وآخرين من بلدان عربية شقيقة، بالإضافة إلى الإسهاب في تشريح هذا الجنس الأدبي وإبراز الجوانب الموضوعية والفنية الجمالية فيه، وتقديمها للقارئ في حلة السهل الممتنع لتقريبها إلى أكبر شريحة من القراء والمهتمين. وهكذا فإن جهده في هذا المجال يشمل ما يلي:

1 – ببليوغرافيا المجموعات:

عمد الكاتب لجمع المجموعات والأضمومات في مجال القصة القصيرة جدا بالمغرب، ومن هذه الأعمال التي أحصاها:

- «زخة..ويبتدئ الشتاء»، لجمال بوطيب، 2001م.
- «عناقيد الحزن»، لمحمد العتروس، 2002م.
- «الهنيهة الفقيرة»، سعيد بوكرامي، 2002.
- «جزيرة زرقاء»، سعيد منتسب، 2003م.
- «الكرسي الأزرق»، عبد الله المتقي، 2005م.
- «كيف تسلل وحيد القرن»، محمد تنفو، 2005م.
- «مظلة في قبر»، مصطفى لغتيري، 2006م.
- «أبراج»، حسن برطال، 2006.
- «حب على طريقة الكبار»، عز الدين الماعزي، 2006م.
- «أجساد..وقبرة»، رشيد البوشاري، 2007م.
- «ثقل الفراشة فوق سطح الجرس»، أنيس الرافعي، 2007م.
- «ميريندا»، فاطمة بوزيان.
- «تسونامي»، مصطفى لغتيري، 2008.
- «قصص قصيرة جدا»، وفاء الحمري، 2008.
- «الضفة الأخرى»، البشير الأزمي، 2007م.

....

بالإضافة إلى الأعمال التي تم نشرها في الجرائد والملاحق الثقافية، كالعلم الثقافي والمنعطف الثقافي وروافد ثقافية والمجلة العربية..

2 – مختارات من القصة القصيرة جدا:

وهي نصوص إبداعية في القصة القصيرة جدا ينتمي أصحابها للمغرب أو العالم العربي أو أمريكا اللاتينية أو إسبانيا أو عالمية على العموم مثل:

- «بحثا عن الديناصور»، وهي مختارات من القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية.

- o «ندف النار»، وهي مختارات من القصة القصيرة جدا بالمغرب وإسبانيا.
- o «قصص قصيرة جدا لجبران خليل جبران.
- o قصص قصيرة جدا لنجيب محفوظ».
- o «مختارات من القصص القصيرة جدا العالمية».

3 – مقالات ودراسات نقدية:

وصنف فيه ما توصل إليه من أعمال تتعلق بالدراسة والتحليل والتنظير، ككتاب «شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا: قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري» للباحث التونسي عبد الدايم السلامي. وكتاب «القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور» للدكتور جميل حمداوي...أما المقالات فهي أكثر من أن تحصى، من قبيل التمثيل نذكر منها:

- o (في «جزيرة زرقاء» لسعيد منتسب: شعرية السرد الشذري)، إبراهيم الحجري.
- o (القصة القصيرة جدا: مواقف ورؤى)، عبدالله المتقي.
- o (شعرية القصة القصيرة جدا)، الدكتور حسن المودن.
- o (القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد)، الدكتور جميل حمداوي.
- o (مقومات القصة القصيرة جدا في «أبراج» لحسن برطال)، الدكتور جميل حمداوي.
- o (القصة القصيرة جدا: مقدمة وإشارات)، مالكة عسال.
- o (شعرية التجريد والغموض في قصص سعيد بوكرامي القصيرة جدا)، مجلة المثقف.
- o (عبد الله المتقي..السردية الشعرية)، جريدة المنعطف الثقافي.
- o («حب عل طريقة الكبار» بين الملمح السيرذاتي والنفس البدوي)، المنعطف الثقافي.
- o (ضجيج وسمات القص الخاطف)، الدكتور خالد أقلعي.
- o (حقائق التخييل قراءة في القصة القصيرة جدا «الكرسي الأزرق» لعبد الله المتقي)، البويحياوي إسماعيل. ...

4 – حوارات مع كتاب القصة القصيرة جدا بالمغرب، والجوائز التي حصل عليها:

مثل الحوار الذي أجرته المنعطف الثقافي مع القاص حسن برطال، المنشور في عدد 20/19 يناير 2008. أما الجوائز التقديرية فهي كثيرة معديدة مثل المسابقة الإبداعية التي أشرفت عليها (مجلة ثقافة بلا حدود) الرقمية و(جريدة الصوت العراقية)، وتم توزيع الجوائز في 2007/11/1، وقد فاز فيها من المغاربة كل من: زهرة رميج التي حصلت على الجائزة الأولى، ومصطفى لغتيري الذي نال الجائزة الثالثة، بينما فاز عبد الفتاح ضو بالجائزة التقديرية. كما يسهر الصالون الأدبي في المغرب الذي كان يترأسه مصطفى لغتيري وأصبح يترأسه

الآن سعيد بوكرامي على تفعيل جائزة إبراهيم بوعلو للقصة القصيرة جدا، وهي جائزة سنوية تعطى لكتاب القصة القصيرة جدا المتميزين في هذا المنتوج الإبداعي، ففي سنة 2007 كانت الجائزة الأولى للكاتبة مليكة الشجعي، والثانية من نصيب لبنى اليزيدي، بينما الثالثة فقد حصل عليها سامي الدقاقي.

الهوامش

(1) القصة القصيرة جدا بالمغرب: قراءات في المتون، الدكتور جميل حمداوي، الناشر: مقاربات (مجلة العلوم الإنسانية)، الطبعة الأولى: 2009، ص: 82.

(2) خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران، تأليف: الدكتور جميل حمداوي، دار السمطي للطبع والنشر والتوزيع والإعلام القاهرة، الطبعة الأولى 2009، ص: 8.

(3) شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا (قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري أنموذجا)، عبد الدائم السلامي، منشورات أجراس، المطبعة: دار القرويين، الطبعة الأولى 2007، ص: 7/6.

(4) جمالية الاختزال: قراءة في «كيف تسلل وحيد القرن» لمحمد تنفو، عبد الرحمن التمارة، المجرة: مجلة فصلية إبداعية نقدية، عدد ممتاز حول القصة القصيرة جدا، خريف 2008، ص: 51.

(5) القصة القصيرة جدا: إشكالية البناء والدلالة، د. سعاد مسكين، المجلة العربية: مجلة الثقافة العربية، العدد: 382، ص: 8.

(6) القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور، الدكتور جميل حمداوي، الناشر: مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: 2008، ص: 24.

(7) القصة القصيرة جدا في السعودية (مقاربة نصية)، أسامة محمد البحيري، الراوي: دورية تعنى بالسرديات العربية، العدد: 20، ربيع الأول 1430هـ/ مارس 2009، ص: 25.

(8) القصة القصيرة جدا: إشكالية البناء والدلالة، د. سعاد مسكين، المجلة العربية: مجلة الثقافة العربية، العدد: 382، ذو القعدة 1429هـ/ نوفمبر 2008م، ص: 7.

(9) ما معنى أن أكتب قصة، أحمد بوزفور، روافد: ثقافية مغربية، العدد: 15، مارس- أبريل 2009، ص: 15.

(10) بين الارتباط بالشرط الإنساني والخطاب المنفلت: قراءة في المجموعة القصصية القصيرة جدا «أبراج» للقاص المغربي حسن برطال، ركاطة حميد، 4/4، المنعطف الثقافي: السبت/ الأحد 25/26 يوليو 2009، ص: 11.

(11) اللغة الشعرية في قصص عبدالله المتقي.. مجموعة - الكرسي الأزرق نموذجا -، محمد رمصيص، العدد: 219، السبت/ الأحد 17/16 نوفمبر 2008، ص: 6.

(12) في «بيت لا تفتح نوافذه..» لهشام بن الشاوي، جميل حمداوي، المنعطف الثقافي، العدد: 241، السبت/ الأحد 09/10 ماي 2009، 13/14 جمادى الأولى 1430، ص: 10.

(13) نفسه، ص: 10.

(14) القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور، الدكتور جميل حمداوي، الناشر: مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: 2008، ص: 34.

* * *

تطور متخيل الرواية النسائية العربية

نـــورة الجـرمـونـي

تمهيـــد:

عرف الإبداع الأدبي النسائي منذ ممارسة المرأة للتعليم والصحافة، واقتحامها المجال النضالي بفضل مجهوداتها وأفكار رواد النهضة العربية خلال القرن التاسع عشر تطورات متلاحقة، وخاصة في مجال الإبداع الروائي. فقد أصبحت الرواية النسائية وسيلة تعبر المبدعة من خلالها عن توقها إلى التحرر وإثبات الذات، فحملت بذلك قضية المرأة ومعاناتها ونظرتها إلى الوجود من خلال ذاتها، وصورت الواقع ومواطن الخلل التي ساهمت في ترسيخ الظلم اللاحق بها، وعبرت عن آمالها وآلامها وحالاتها العاطفية والنفسية، فاتسمت كتابتها الروائية عموما بالصدق والالتزام وطرح قضية المرأة، وتقديم النصائح واستخلاص العبر، إلى جانب تحقيق المتعة الفنية.

ويظهر تتبع مسار الكتابة الروائية النسائية العربية أن انطلاقتها الفعلية كانت في عصر النهضة، ثم عرفت نضجها مع نماذج من كتابات الجيل الثاني، الذي هو جيل الاحتجاج والرفض والتمرد، وحظيت في الجيل اللاحق بنتاج وفير تعمقت فيه خصوصية التجربة الروائية عند المرأة المبدعة.

1 – الرواية النسائية العربية: البدايات

يقر العديد من النقاد والناقدات بأن رواية «حسن العواقب» لزينب فواز تعتبر أول رواية نسائية عربية، وقد كان لها تأثير بالغ في الكتابة الروائية للمرأة فيما بعد، لأنها عدت بمثابة دافع قوي

لإطلاق صرخة هذه الأخيرة، وخروجها من بوتقة الصمت التي وسمت حياتها الإبداعية بشكل قسري. وتؤكد الناقدة رشيدة بنمسعود مثلا أن تجربة الكاتبات الروائيات في المشرق، تعد «**امتدادا لتجربة انبثقت في أواخر القرن التاسع عشر، بريادة زينب فواز التي كتبت أول رواية نسائية عربية «حسن العواقب» سنة 1895، وتلتها لبيبة هاشم التي صدرت لها رواية «قلب الرجل» سنة 1904**»[1].

وقد ركزت المبدعة في هذه الرواية على أحداث تاريخية بجبل عامل بلبنان، فعرضت من خلالها لسلسلة من الصراعات بين الأمير شكيب أحد أمراء الدروز وابن عمه تامر بسبب تنافسهما في حب ابنة عمهما فارعة، وتنتهي القصة نهاية سعيدة، بعد العديد من المغامرات القائمة على الصدفة اهتمت فيها الكاتبة بتصوير الحياة والشهامة العربية والأصالة السياسية التي كان يتمتع بها العرب. وقد وظفت المبدعة أسلوبا يمزج بين النثر البسيط والمسجوع وهو يشبه إلى حد كبير أسلوب سليم البستاني. كما أنها تأثرت بكتابته الروائية إلى حد بعيد، من حيث اعتمادها المغامرات، وحوادث الخطف والتحايل[2].

إضافة إلى ما سبق، فإن رواية «حسن العواقب» اتسمت بكثرة موادها العجيبة، وهي حوادث اقتضت تراكم الأحداث وتوظيف شخصيات متعددة، الأمر الذي يجعل القارئ لا يدرك فيها الكائنات الورقية إلا إذا صفها على ورقة أمامه حسب منظور الدارس عبد المحسن طه بدر الذي يضيء للقارئ جوانب هامة من هذه الرواية، فهو كان يؤاخذ عليها عدم توافر خيط واحد يشد عناصر المحكي السردي، هذا مع الجمع بين أحداث متعددة دفعة واحدة[3].

وقد ذهبت الناقدة بثينة شعبان إلى حد اعتبار رواية «حسن العواقب» أول رواية عربية على الإطلاق حيث تقول في كتابتها «100 عام من الرواية النسائية العربية»: إن «**أول رواية عربية هي حسن العواقب للكاتبة زينب فواز (منشورات الدار الهندية، القاهرة، 1899). وكانت زينب فواز تسمى «درة عصرها» وموهبة فريدة، اكتسبت أعمالها شهرة واسعة في مختلف أنحاء العالم العربي**»[4].

ومهما يقال عن الزمن التأسيسي للجنس الروائي النسائي في الثقافة العربية، ومهما تعددت الآراء في هذا الشأن، فإن المهم ليس تحديد أول نص سمحت بنائيته الفنية – الجمالية بتأطيره داخل مصطلح «الجنس الروائي»، مادام تاريخ الأدب بشكل عام يظل – باستمرار – منفتحا على القراءات التي تقف كل مرة عند لحظات مسكوت عنها في التجربة الإبداعية تاريخيا، وإنما النظرة يمكن أن تتجه نحو شروط تشكيل سياق إنتاج الجنس الروائي في التجربة العربية الحديثة، والمقصود بذلك

مختلف الأشكال التعبيرية المكتوبة والشفوية التي ساهمت بتراكمها في تهيئة المناخ العام لشروط الرواية، وفي هذا الصدد، يمكن اعتبار معظم كتابات المرأة سواء السردية المكتوبة أو المحكية الشفوية إلى جانب أشكال المذكرات واليوميات وكتب الرحلات وغيرها أشكالا تعبيرية ساهمت في خلق جدل تأسيس الجنس الروائي مادامت الرواية تظل جنسا منفتحا على باقي الأشكال التعبيرية الأخرى[5].

وفي هذا السياق، يمكننا القول إن القرن التاسع عشر عرف يقظة فكرية نسائية، من خلال المساهمات الإبداعية للعديد من المبدعات أمثال وردة اليازجي في لبنان وعائشة تيمور في مصر، وزينب فواز ولبيبة هاشم ولبيبة صوايا وفريدة عطية ومي زيادة، كما برزت كاتبات ممن درسن بالجامعة المصرية إثر نشوئها، من أمثال سهير القلماوي في «أحاديث جدتي» (1935) وعائشة عبد الرحمن في «الريف المصري» (1937)...

فالكاتبة لبيبة هاشم مثلا اشتهرت في مجال الكتابة الروائية والقصصية عن طريق الصحافة ترجمة وتأليفا، وكتبت رواية «قلب الرجل» التي تجمع بين التاريخ والتسلية والترفيه سنة 1904. وقد لقيت هذه الأخيرة بعض الاستحسان من قبل الدكتور «محمد يوسف نجم» الذي يرى بأن الحكاية قوية محكمة السرد، وإن كانت تعتمد على عنصر الصدفة وتكثر فيها المبالغات الميلودرامية، وهي علاوة على ذلك وفقت في معالجة العواطف العميقة، فأسلوبها جميل، متقن، وهو من أجمل الأساليب القصصية في هذه الفترة، وقد تخلصت فيه الكاتبة من الوعظ والاستطراد إلى النصائح والإرشادات[6].

ويمكن أن ندرج روايتي زينب فواز ولبيبة هاشم السابقتين في قائمة الكتابة النسائية التاريخية، فالأولى كما رأينا استمدت مادتها الخام من التاريخ وقدمتها في قالب اجتماعي يعالج قصة حب، أما الثانية فقد تميزت ببنائها الفني المتطور نسبيا.

وتعتبر مي زيادة (1866–1941) من الكاتبات اللواتي ساهمن في النهضة الفكرية والأدبية، من خلال إنشائها لصالون أدبي اعتبر في مرحلته التاريخية ظاهرة ثقافية متميزة تبوأت فيه المرأة مكانة فعالة ومؤثرة في مجال حيوي تلتقي فيه نخبة من أسماء المجتمع الثقافي الفكري (كلطفي السيد، ومصطفى صادق الرافعي وعباس العقاد...) ويتفاعل فيه الحوار بين أسماء ذكورية لامعة في مجال الأدب، وأخرى تخرج تدريجيا من دائرة الصمت والتهميش التاريخيين، ومع ذلك تبقى مساهمة «**مي زيادة الروائية والقصصية محدودة وتمثل مجرد وقفات بسيطة أمام ذخر إنتاجها الثقافي (...) وقد تميز أسلوبها السردي عموما بموسيقى العبارة التي عكست**

ثقافتها العربية والغربية، وحريتها وطموحها، وقوتها وقدرتها على الحديث عن المجتمع الشرقي»[7].

وبحجم اقتحام «مي زيادة» لفضاء الثقافة بقدر كشفها للعقليات التي ما تزال متشربة لقواعد منطق الثقافة السائدة، التي يراءى لها وضع المرأة الثقافي وضعا شاذا قد يصلح للحظة فرحة أو تمتع، دون أن يتم التعامل معه بجدية وموضوعية. لذلك لا نجد – في مستوى هذه المرحلة – إشارة لمصطلح «الإبداع النسائي»، لأن واقع المرأة الخارجة من زمن الصمت والمندمجة في عالم الكتابة فرض سؤال هذا الخروج، وانشغل بالكاتبة كامرأة حررت المجلس الثقافي وطرحت واقعا جديدا في العلاقة بين المرأة والرجل دون أن ينصب الاهتمام – بشكل كبير – على الكاتبة كذات منتجة لمعرفة[8].

إضافة إلى جو التعتيم الممارس على إبداعات المرأة عموما، فإن نصوصا كثيرة خلال هذه المرحلة، قد نشرتها نساء اتصلت أسماؤهن بمجال النضال النسائي مثل: ملك حفني ناصف وهدى شعراوي ومنيرة ثابت، ودرية شفيق... لكنها كتابات ذات طابع اجتماعي إصلاحي، لا ترقى إلى مستوى الكتابة الأدبية بمعناها العميق، إنها بالأحرى، تندرج في إطار الخطاب السياسي العام للمجتمع.

وعموما يمكننا القول إن الإرهاصات الأولى للنشاط الأدبي عند المرأة، خولت لها فرصة التعبير والمطالبة بحقوقها، غير أن جل كاتبات هذه المرحلة، بقين عاجزات عن امتلاك وعي حقيقي بالواقع النسائي، لأنهن صورن المرأة تماما كما صورها الرجل، إذ استعرن نفس القوالب النمطية، فظلت بذلك النصوص الروائية حبيسة الحدود التي رسمها الأدباء الذكور، مما جعلها تبتعد عن خصوصية التجربة النسائية، ولعل أهم ما يميز تجربة المرأة المبدعة خلال هذه المرحلة، هو حرصها الشديد على إسماع صوتها داخل مجتمع يتجاهل حضورها، في الوقت الذي يفرض عليها أن تتحمل مسؤوليتها كاملة تجاه الآخر، للنهوض برسالتها الأنثوية.

2 – مرحلة الرفض والتحدي:

إذا كانت المرحلة السابقة لكتابة المرأة الروائية بمثابة صرخة أخرجتها من زمن الصمت والاستكانة، فإن المرحلة الثانية، الممتدة من خمسينيات إلى سبعينيات القرن العشرين، تتميز بتمرد المرأة على القيود الموروثة والحقائق الجاهزة التي تكبل حريتها، وبرفضها للأنوثة التقليدية ولكل ما يقف حاجزا أمام طاقاتها الروحية والفكرية.

ويمكن التمثيل لهذه المرحلة بكتابات كل من ليلى بعلبكي وكوليت خوري ولطيفة الزيات وإميلي نصر الله ومنى جبور وغيرهن ممن رفضن القهر الاجتماعي والظلم والجهل.

ففي رواية «أنا أحيا» مثلا ستحاكم ليلى بعلبكي على لسان البطلة «لينا» واقع الهوية الأنثوية التي تجعل المرأة دائمة العطاء دون مقابل وتتمنى لو تزيح عن طريقها كل ما يذكرها بأنوثتها السلبية: «**أنا أحس برغبة جامحة لسماع دمار، لمشاهدة أشلاء، للتحديق بأصابع قاسية جبارة لا ترحم...**»(9).

إن هذه الرواية تعد تعبيرا صادقا وعفويا عن سخط البطلة لينا على تقاليد مجتمع لا يسمح لها بممارسة دورها في الحياة، بل ويعمل على إقبار صوتها. وتناسي حقيقة هويتها الأنثوية على خلاف الامتيازات المخولة للرجل: «**ذلك أن الإشكال الكبير الذي يمكن أن يواجهه الإنسان، أيا كان جنسه، هو الموت باعتباره فقدانا للأنا، ونسيانا للماضي**»(10).

فليلى بعلبكي حين أطلقت صرختها الروائية الأولى: «أنا أحيا» تمردت على كل الأعراف والتقاليد التي تقدس صمت المرأة وتكرس استكانتها ورضوخها للأعراف والقيم الرائجة في المجتمع الأبوي المتسلط، لذلك شهدت هذه الرواية أعنف ردود الفعل، والقهر، فتأرجحت هاته الأخيرة بين آراء تحاكم الإبداع من زاوية أخلاقية وأخرى من زاوية إبداعية وفنية، ولعل أهم إفرازات هذا المخاض الثقافي هو بروز مصطلح «الكتابة النسائية»، إذ تؤكد الناقدة زهور كرام بأن هذا الأخير ظهر كانشغال نقدي وسؤال معرفي تقريبا منذ الخمسينيات وخاصة مع رواية «أنا أحيا» انطلاقا من التصريح المباشر بالضمير الأنثوي الذي يعبر – علانية – عن حقه في القول والكتابة والحياة، الشيء الذي يعني محاولة لخرق المتعارف عليه فيما يخص الذات الصانعة للكتابة تاريخيا (الرجل) والذات الحاضرة موضوعا في الكتابة (المرأة) وانتقال المرأة من موضوع إلى ذات، أي من منظور إليها إلى فاعل في المعرفة ومنتج لصيغ جديدة للمفاهيم المتداولة(11). خصوصا أن رواية «أنا أحيا»، نجحت عبر التخييل واستثمار عناصر الواقع في أن تشخص أدبيا عقم الوصاية الذكورية، وبشاعة الحرمان وبؤس اللاتواصل، أي تشخيص كل ما يهدد حياة الإنسان ويجعله مسلوب الإرادة والحرية والكرامة.

وعلى غرار ليلى بعلبكي، حاولت العديد من الروائيات خلال هذه المرحلة، خرق الذاكرة الثقافية التي اتسمت بغياب الفعالية الإبداعية للمرأة في الغالب الأعم، إذ نجد الأديبة السورية كوليت خوري تقول في الإهداء الذي صدرت به روايتها الأولى «أيام معه» (1959): «**سأهب حياتي للحرف، سأجعل منه إلهي ورفيقي وعبدي فآمره ساجدة، وأعبده سيدة...**»(12).

وفي هذه الرواية عالجت الكاتبة قضية المرأة بهدوء، دون أن تفصلها عن باقي قضايا المجتمع، لتكشف زيف الرؤية الذكورية التي

تستهين بقدرات المرأة وطاقاتها الخلاقة، إذ منذ الصفحات الأولى للنص، تبرز الروائية- على لسان البطلة ريم - عمق الوعي النسائي بحجم الصعوبات التي تواجه المرأة المبدعة: «**المجرد أنني شابة وصريحة وأكتب الشعر يجب أن أحاكم في هذا البلد. حتى أنني كنت في بعض الأحيان أشك في نفسي، أتساءل إذا كنت فعلا تلك الفتاة التي تخلق المشاكل لأسرتها، لسبب وحيد، هو أن نفسها لا تخلو من الطموح وأنها تطالب بكرامتها كإنسانة تريد أن تحيا**»(13). فالبطلة منذ البداية، تسعى إلى إثبات ذاتها عن طريق ولوج عالم الشعر والإبداع، لتغيير الأنماط الثقافية السائدة التي جعلت من الصوت النسائي صوتا تابعا وفي مرتبة أدنى من صوت الذكر، أو صوتا خافتا لا يكاد يتكلم إلا صمتا.

كما أصدرت الكاتبة المصرية لطيفة الزيات روايتها الرائدة «الباب المفتوح» سنة 1960. وفي هذه الرواية أصرت الشخصية الرئيسية «ليلى» على الانتقال من الفضاء المغلق (البيت) إلى الفضاء المفتوح (الجامعة) ثم إلى الفعل الجماعي من خلال المشاركة في التظاهرات ضد الإنجليز، وقد كثفت الكاتبة في روايتها هذه قضية الفتاة في المجتمع المصري، بدءاً من سنة (1946) حتى العدوان الثلاثي (سنة 1956) وذكرت جميع القضايا الرئيسية والفرعية التي تتصل بالمرأة والضغوط التي تتعرض لها من أجل إثبات وجودها في المجتمع، مصورة لنا، وبشكل لافت، الصراع القائم بين الدور الأنثوي القديم، ودور المرأة الجديد الذي انتهى بفتور حماس البطلة ورضوخها لتقاليد المجتمع، فبعد أن كانت تفيض حيوية، أصبحت «**تمشي وكأنها مقيدة بسلاسل ثقيلة، تجر جسمها خلفها وكتفاها منحنيتان ورأسها ممدودة إلى الأمام... في حركاتها ثقل وخوف**»(14).

وهكذا نرى أن المبدعة لطيفة الزيات قدمت من خلال هذه الرواية نموذجا مستحدثا جمعت فيه بين أدب الاعتراف، والتمرد السياسي والاجتماعي، والرواية النفسية التي دار فيها الصراع على مستوى الأفراد دون أن تضيع الخلفية السياسية مع التزام الصدق الذي يدعم الصدق الفني، وهي خطوة هامة خطتها في مجال الأدب النسائي العربي. غير أن هذه الرواية كانت هي الصرخة الوحيدة التي أطلقتها في المجال الروائي، إذ انصرفت إلى الكتابة النقدية والبحث الأدبي فترة طويلة قبل أن تكتب روايتها الثانية «الشيخوخة(15).

أما بخصوص روايات إملي نصر الله، فالملاحظ أن جميع بطلاتها من النساء، باستثناء رواية «الإقلاع عن الزمن» (1981) فأبطال روايتي أيلول (1962) وشجرة الدفلى (1968) نساء، وتصوران عالم النساء في القرية: أحاديثهن، أسرارهن، همومهن... كما تتميز الشخصيات الذكورية في هذين النصين بإبراز

الشهوة التي لا تغادر الرجل المتزوج نفسه أو العنف الذي يسلطه على المرأة المقموعة جسديا ونفسيا(16).

والملاحظ أن أغلب الروايات التي ذاع صيتها في هاته المرحلة، اتسمت باستخدامها لضمير المتكلم وتعبيرها الصادق عن روح المرأة المبدعة ومعاناتها، إذ يصعب في كثير من الأحيان التمييز بين المرأة الكاتبة وشخصياتها المكتوبة، ومن الروايات الرائدة التي استخدمت «ضمير المتكلم» ونجحت في الانتقال بالقارئ من حيز الاعترافات الذاتية إلى «الرواية الفنية» نذكر رواية «اعترافات امرأة مسترجلة» (1961) ورواية «يوم بعد يوم» (1969) لسعاد زهير، حيث نجد الساردة تنصهر في الشخصية الرئيسية، ومن خلال وعي هذه الشخصية تعرض الكاتبة للأحداث والشخصيات من منظور ذاتي يقدم صرخة ضد مجتمع ونظام فاسد يضطهد فيهما الرجل والمرأة معا. ومنظور الشخصية الرئيسية هنا يعبر عن منظور الساردة، ويصبح «ضمير المتكلم» (المعترف) هو البوتقة التي تنصهر فيها الراوية والكاتبة والموضوع الروائي معا (17).

فعبر الشخصيات الأنثوية الرئيسية في النص إذن، تقوم الكاتبات بعرض قلقهن وعدم استقرارهن، ومن ثم، يحاولن خلق بدائل من شأنها أن تحقق فعل المراجعة للصور المرسومة مسبقا للمرأة في الأدب الذكوري، إذ تتبلور استراتيجية النص – في هذه المرحلة – في تفكيك وإعادة تركيب الصور الموروثة للمرأة، بمعنى تقديم شخصيات نسائية يعانين تمزقا في هويتهن الأنثوية، فلا هن قادرات على أن يقطعن كل صلة لهن مع عالم أورثهن ثقافة التهميش والإقصاء، ولا هن قادرات على أن ينتمين إلى العالم الذي يعتقدن أنه يكفل أنوثتهن الإنسانية الخلاقة.

ويعود استعمال المبدعة لضمير المتكلم في كثير من الأحيان، إلى رغبتها القوية في تأكيد ذاتها داخل الأسرة والمجتمع اللذين عملا دائما على حبسها وقمعها والتقليل من شأنها ومن قدراتها، ومن ثم، تغدو كتابة المرأة بمثابة جواز مرور إلى حياة إنسانية تستطيع البطلة داخلها الاحتجاج وهدم تراث يتجاهلها، وإعادة بناء تراث آخر يعيد الاعتبار لذات المرأة ولكينونتها المهمشة بفعل رواسب الماضي الممتدة في الحاضر، والتي تجعل من المرأة، في الغالب، سلعة خاضعة لمواضعات السوق العائلي والأعراف التي حددت التعامل معها في قوالب ومسارات نمطية متوارثة.

وعموما يمكننا القول: إن روائيات المرحلة الثانية (روائيات الرفض والتحدي) شعرن بدورهن في عملية التغيير والتحول الاجتماعي، من خلال إدانتهن لأشكال الظلم والاستغلال والاضطهاد التي تلحق بالشعوب

والأفراد، فكثيرا ما نتلمس في كتاباتهن تجانس الإنجاز الفني مع الموقف الثوري. فلم تكن هؤلاء الكاتبات منعزلات عن أحداث الواقع الذي ألغى وجودهن وركنهن في الظل، ولم يكن أمامهن، وهن ينشدن الكتابة العميقة والحياة الكريمة، غير هذا الواقع، لذلك حاولن تخطي محدودية التجربة الذاتية للمرأة بربطها بقضايا عامة للامتداد في الواقع الإنساني الرحب.

3 – مرحلة انفتاح التجربة النسائية:

ورثت هذه المرحلة بعض خصائص المرحلتين السابقتين وطورت فكرة الكتابة النسائية المتميزة، فهي مرحلة وعي المرأة ونضج الفكر النسائي، والانفتاح على مختلف القضايا والتحولات الحاصلة على مستوى الواقع. فلم تعد الرواية – في الغالب الأعم – مجرد مخزن للانفعالات الشخصية، بل تحولت إلى عمل فني تعمل المرأة على اكتناف حدوده وموارده.

إن مزاوجة المبدعة، خلال هذه المرحلة، بين البوح بعالم المرأة الخاص، وتطرق كتاباتها للقضايا التي يحبل بها المجتمع مع مراعاة الأبعاد الفنية والجمالية، يجعلنا نتلمس التطور الحاصل في مضامين ولغة الكتابة السردية عموما، والروائية منها على وجه الخصوص. ذلك أن المبدعة أصبحت توظف مفاهيم جديدة من قبيل: الحرية والجسد الأنثوي كما أن كتابتها أصبحت تنفتح على تصورات ومواضيع جادة، كتلك المتطرقة للعلاقة القائمة بين المرأة والرجل. فمع أخذ المرأة زمام المبادرة على مستوى الكتابة السردية وتطور وعيها بسؤال الكتابة، أصبح فعل الإبداع عندها يشكل قيمة خاصة، ويمثل وسيلة تؤهلها إلى إثبات وجودها وتأكيد هويتها الأنثوية، حتى تتمكن من تحقيق ذاتها وتجسيد مختلف الأدوار الاجتماعية لتجاوز صورتي: الملاك الطاهر، والشيطانة المدنسة التي دأب الأدب الذكوري على حصر المرأة في إطارهما.

ويمكننا القول إن الكتابة النسائية غدت تشكل أفق خلاص للمرأة عموما من حيث إنها موضعة لتجاربها وتصوراتها وأحلامها وآمالها وآلامها، موضعة تبتعد عن النمطي، وتخترق السائد والمألوف بهدف إنتاج لغة جديدة، تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول النظر فيها إلى المرأة كموضوع. بل أضحت هذه الأخيرة، ومن خلال فعل التخييل، طرفا أساسيا في عملية التفكيك وإعادة التركيب، ويتراوح التركيب الجديد، في تماسكه وعمقه وجذرية أطروحاته بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعي والقدرة على التشكيل وامتلاك أدوات الصناعة الفنية(18).

ذلك أنه إذا كانت بنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية الاجتماعية والثقافية على حد سواء، فإنها ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر. أي

هي تعبير إبداعي عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية في قلب هذه البنية الواقعية، ولهذا فهي إضافة متخيلة إلى هذا الواقع تعبر عنه وتنفعل به وتتجاوزه في آن. ومن ثم أصبحت الرواية الحديثة – بما في ذلك النسائية – تاريخا متخيلا ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي، فهي ليست مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحدثية الخارجية، بل أضحت، بالأحرى، التاريخ الإبداعي الوجداني العميق المتخيل لهذا التاريخ الحدثي الذي يجاوز هذه المظاهر الحدثية الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور، فيما وراء، وفي باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة والذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإيديولوجيات ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات وأوضاع نفسية واجتماعية...(19).

ووفقا لهذه التصورات، لا تغدو كتابة المرأة انعكاسا مباشرا لواقعها النفسي والاجتماعي، لأنها تنطلق من التجربة الإبداعية في مفهومها الشمولي، ومن مشروع التحرر الذي يشمل الرجل والمرأة. ثم إن المرأة حين تكتب عن «**فضاءاتها الخاصة وعن الفضاءات العامة برؤيتها بأسلوب يختلف عن المتعارف عليه، فمعنى هذا أنها تحرر الإبداع من إيقاعه الرتيب وتفعل في نظرية المعرفة حين تعطي لنفس اللغة المتعامل بها أشكالا مختلفة وطرقا جديدة، كما أنها تعمق سؤال الإبداع ومن خلاله سؤال النقد**»(20).

فمع تنامي ثقة الروائيات العربيات والطريقة التي عبرن بها عن أنفسهن، بدأن بالتنقيب عميقا في الماضي والنشر لرؤاهن الخاصة عن تاريخهن الوطني. فكانت ألفة الإدلبي من سورية، وليلى أبو زيد من المغرب، وأحلام مستغانمي من الجزائر، وعالية ممدوح من العراق، وليلى العثمان من الكويت، ورضوى عاشور من مصر... وكلهن قد ركزن على إعادة تقييم ما كان يعتبر من المواضيع المحرمة في الميدانين الاجتماعي والسياسي. وقد وضحن في رواياتهن صلة لا تقبل الجدل بين الماضي والحاضر، مشيرات إلى جذور المشاكل التي لم تعالج لحد الآن. ووجدن أن الحاضر يعكس الماضي وهو استمرار ونتيجة له في آن واحد(21).

وقد حاولن من خلال المواضيع المتطرق إليها إبراز قضايا المرأة دون الانعزال عن مشاكل المجتمع العربي وقضاياه. فقد طرحت الكاتبة المغربية «ليلى أبو زيد» من خلال روايتها «عام الفيل» مثلا، عدة أسئلة حول العلاقة بين أوضاع المرأة والتقاليد الخرقاء التي تتحكم في مصيرها.

وفي هذا السياق، يؤكد الناقد إدوار الخراط بأنه من «أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو بالتحديد مساءلة ووضع القضايا كلها،

دون استثناء، في موضع الحرية، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والإنكار أو بالاعتناق والانضواء، وإنما عن مسؤولية واختيار»[22].

لقد صورت لنا الروائية ليلى أبو زيد من خلال روايتها «عام الفيل» معاناة الشخصية الرئيسية «زهرة» بسبب زواجها التقليدي من «معلم الفرنسية» دون أخذ رأيها. تقول الساردة في سياق استرجاع ذكرياتها الحزينة: «**من هذه الطريق مر موكب عرسي وانتهى في ذلك البيت، بيت العبودية الذي حسدوني عليه. حسدوني على العريس أيضا. معلم اللغة الفرنسية شيء له بال في ذلك العهد. لم أعرفه، أما هو فقد رآني في باب بيت جدي أتفرج على موكب موسيقي فأرسل يخطبني. بنى اختياره على طول شعري وسواد عيوني. عرضوا عليه الكثيرات قبلي ووجد لكل منهن عيبا. قصر، طول، نقص في السمنة، كثرة الأهل... قال لهم أبي: «البنت بنت جدها» وزوجوني دون أن يطلبوا رأيي. وجاءت هداياه في الأعياد، حتى قيل العرس بعد أسبوع فلفني الخوف**»[23].

وكما تزوجت الساردة دون أن يؤخذ برأيها، طلقها زوجها أيضا دون أن تعرف السبب، وكأنها بضاعة تباع وتشترى. تتذكر الساردة في مطلع الفصل الثالث كلام زوجها الجارح رغم التضحيات التي قدمتها من أجله:

«**«ستصلك ورقتك وما يخوله القانون»**».

ما أوقح الناس! المراكز تأتي بالفجاجة والمناصب لا تغير إلا الضعفاء. كأنها تدوم. غدا يفيق على واقع في مرارة واقعي وينهار. هل كنت أعاشر عدوا ؟ لولا المنصب لمت وأنا لا أعرفه.

ووصلت الورقة وما يخوله القانون. أخطرني البريد فذهبت وانتظرت في طابورين حتى تسلمتهما، الورقة فالحوالة.

هل يوجد في الدنيا إذلال أكبر ؟ عندي أنا لا يوجد. ملأني العنف حتى شعرت بألم في رأسي وطلبت حوالة وملأتها. ألم أتعلم الكتابة في الدروس الليلية؟ حاربنا الأمية عند من يجهلون الكتابة والقراءة وتركنا المثقفين»[24].

وموضوع الطلاق لا يحضر في نص «عام الفيل» باعتباره شكلا من أشكال التعبير عن الشجن النسائي فقط، بل إضافة إلى ذلك نجد دلالته تنزاح عن مستواها الديني، لتأخذ دلالات أخرى توحي بطلاق رمزي بين لحظتين حاسمتين في تاريخ المغرب، لحظة المقاومة الطافحة بالآمال والتضامن والحلم الجميل، ولحظة الاستقلال التي استغلها البعض من أجل الصعود الاجتماعي على حساب فئات شعبية عريضة، تمثل «زهرة» تجسيدا رمزيا لها، بالرغم من التضحيات الكبيرة والأعمال النبيلة التي قامت بها[25].

فقد نسي زوج البطلة نضالها إلى جانبه عن طريق إخفاء المقاومين الذين كانوا متبوعين بالجنود الفرنسيين، وتمرير السلاح للمقاومين

من أجل صد المستعمر. كما ضحت بأموالها وجواهرها استجابة لنداء الوطن. تقول: «(...) **بعد ذلك جاءت المقاومة ولكن تلك حكاية أخرى. من أجلها بعت شجيرات الزيتون والجواهر وكل شيء، عن طيب خاطر. كان النضال قد حل في قلبي محل الزمرد والياقوت. الآن سلوتها، أعني المجوهرات لا المقاومة ولم يعد لها في نفسي إلا النفور**»(26).

وهذا المقطع يبرز لنا بجلاء كيف أن البطلة تتحدى المواضعات التقليدية التي تجعل من المرأة عنصرا تابعا سلبيا لا علاقة له بالشؤون الوطنية والسياسية، ومع ذلك، فإن حرص البطلة على النضال الوطني بغية تحقيق الاستقلال والانتصار على العدو لا يعني انتصار النساء على الجور والظلم والقهر الذي يلحق بهن جراء زيف الرؤية الذكورية المتسلطة، فسرعان ما انطفأ نور الأمل وعوضته الخيبة وانسداد الآفاق مباشرة بعد الاستقلال. فأصبحت البطلة تشعر بالتيه والضياع نتيجة عزلتها وابتعاد زوجها وأصدقاء الأمس عنها لأنهم لم يعودوا قادرين على تحمل ذكريات الماضي وانكساراته، ولا قيمه النبيلة أيضا، خصوصا بعد تسلقهم، اللامشروع، لسلم الثراء الفاحش.

فالروائية «ليلى أبو زيد» ترصد لنا، من خلال متخيل شخصياتها لرواية «عام الفيل»، علاقة المرأة بالواقع الاجتماعي والسياسي القائم خلال فترة زمنية محددة بالاعتماد على الآليات التخييلية المناسبة، بعيدا عن استخدام البيانات الإيديولوجية أو الشعارات الجاهزة، فهي تصور لنا ببساطة وعمق قصة امرأة مغربية عانت كثيرا قبل الاستعمار وبعده، متحدية الأسطورة التقليدية القائلة بأن النساء لا علاقة لهن بالسياسة، حيث تكون زهرة نفسها، البطلة، مستغرقة بعمق في النضال الوطني من أجل الاستقلال. ومخولة للقارئ بذلك، فرصة الانفتاح على عوالم المتخيل الإبداعي بكل أبعاده ومستوياته، ليستنتج في النهاية أن النصر السياسي لا يعني دائما انتصار النساء على الجور والظلم.

والتخييل في الأدب الروائي المغاربي عموما والنسائي منه على وجه الخصوص يعد مكسبا ثقافيا فاعلا في المجتمع، مادام كل حديث عن الرواية المغاربية الحديثة يظل متصلا ومتعلقا بقيم الحداثة والتراث والتاريخ والسياسة والحرية والديموقراطية، والتي تجعل في المحصلة النهائية من العالم الروائي معادلا مخياليا للعالم الموضوعي الاجتماعي القائم هنا أو هناك(27).

ومن الروايات المغاربية التي عملت على تحرير الوعي النسائي انطلاقا من شخصياتها الرئيسية، والتي تتصدر فيها المرأة المواقع الأمامية، نذكر روايتي «ذاكرة الجسد» و»فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي حيث ترتفع وتيرة الكلف بالذات المؤنثة، إذ إن شخصية «حياة» أو

«أحلام»، والتي يطابق اسمها اسم الكاتبة، تبدو مهووسة بمشروع الكتابة والقراءة، مراهنة على تنويع الأداء السردي ومختلقة لأوضاع قصصية معقدة.

ففي الرواية الأولى: «ذاكرة الجسد» تنزع الكاتبة عبر فعل التخييل إلى تحرير الأنوثة من سمات الاستكانة والخضوع، إذ يقول السارد موجها كلامه إلى البطلة:

«قلت يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب داخلي وأتخلص من بعض الأثاث القديم. إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة..

إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم.. وامتلأنا بهواء نظيف...

وأضفت بعد شيء من الصمت:

في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه...

لم أكن أتوقع يومها أنك قد توجهين يوما رصاصك نحوي. ولذا ضحكت لكلامك، وربما بدأ يومها انبهاري الآخر بك. فنحن لا نقاوم، في هذه الحالات، جنون الإعجاب بقاتلنا!

كنت أعتقد أن الرواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرة ثانية قصة أحبها.. وطريقته في منح الخلود لمن أحب.

وكأن كلامي فاجأك فقلت وكأنك تكتشفين شيئا لم تحسبي له حسابا:

وربما كان هذا صحيحا أيضا، فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحببنا. ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا. إنها صفقة عادلة .. أليس كذلك؟!»(28).

فعبر هذا المقطع الذي يتضمن شذرات حوار هادئ بين السارد والبطلة تبرز لنا روح الأنوثة المبدعة الخلاقة الرافضة لأن تضطلع دوما بدور الضحية المستلبة التي رسختها قوانين المجتمع الذكوري، ولعل هذا ما حدا بالناقد عبد الحميد عقار إلى القول إن رواية «ذاكرة الجسد» هي للهدم وللبناء في نفس الوقت؛ هدم ما هو عام وما هو مطلق وما يبدو محصنا عن النقد، وبناء ما هو شخصي وذاتي. وحتى هذا الشخصي والذاتي تفشل شخوص الرواية في امتلاكه. ولذلك تغلب على النص مسحة من الحزن والمرارة الشعرية، ورغم ذلك، فإن الرواية اتسمت بخلوها من أي نزوع لغوي انفعالي، كما تميزت بدقة توظيفها للغة من أجل

تأدية معان انتقادية وصور روائية أثارت اهتمام الدارسين والقراء على السواء(29).

وتظل رواية «ذاكرة الجسد»، بامتياز، ملحمة تعلو فوق مفارقات الواقع وكوابيسه، وفوق أنقاض الروح والجسد، هي الملحمة التي تجابه العالم بكتابة «حياة» ورسوم «خالد»، وأشعار «زياد»، وكأن جميع أبطال الرواية يلجأون إلى الفن كأحد الخيارات الإنسانية لترميم عالمهم الذي لا يكف عن التصدع والانهدام والتشقق.

أما في رواية «فوضى الحواس» فنجد الساردة / البطلة تذهب إلى حد الإقرار بتوقها الدؤوب إلى تأنيث اللغة وإعادة هيكلتها بشكل يلائم هويتها وإرادتها الأنثوية الخلاقة. تقول: **«كنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق. أنثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة، لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة.**

منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة. وكانت النساء حولي ممتلئات بأجوبة فضفاضة...»(30).

وعبر سيل الأسئلة التي بلورتها أحلام مستغانمي من خلال روايتيها «فوضى الحواس»، و«ذاكرة الجسد» نكون أمام تأسيس نوع جديد من الكتابة: **«كتابة الوعي الضدي التي تطرح السؤال على نفسها في الوقت الذي تطرحه على غيرها، إنها كتابة الأزمة، والكتابة الإشكالية، والكتابة التي لا تبدأ من اليقين والإذعان، بل تبدأ من السؤال، من لحظة الشك في نفسها، وما حولها(...) وهي حين تبدأ بسؤال الهوية تؤسس لسؤال الوجود»**(31). ذلك أن الكتابة النسائية في أبسط تجلياتها هي حركة دائمة ومتجددة نحو هدم وتثوير الواقع المادي، وهي حركة نحو ابتداع واختلاق واقع متخيل وحياة افتراضية يتحقق فيها التوازن النفسي والتكامل الإنساني. وهكذا تصوغ «أحلام مستغانمي» ،عبر الكتابة، حياة جديدة وولادة جديدة وزمنا جديدا للمرأة لتتمكن من الامتداد في الواقع الإنساني الرحب، الواقع الذي ألغى وجود المرأة وركنها في الظل.

فمن خلال نص «فوضى الحواس»، تنشأ علاقة حميمة بين الساردة واللغة، علاقة تكون فيها هي الفاعل المهيمن على مقادير النص، ويكون الآخر/ الرجل هو المفعول الذي يتأخر عن مواقع الصدارة المعتادة. ذلك أن البطلة/ الراوية تقرر، بفعل التخيل، أن تحول الواقع إلى خيال وأن تحول الرجولة في النص إلى مجاز أو كائن حبري. تقول: **«رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي، بين مد وجزر، يسحبني نحو قدري.**

رجل نصفه حياء.. ونصفه إغراء، يجتاحني بحمى من القبل. بذراع واحدة يضمني. يلغي يدي ويكتبني. يتأملني وسط ارتباكي. يقول:

- إنها أول مرة أطل فيها من نافذة الصفحة لأتفرج على جسدك - دعيني أراك أخيرا.

- لا تحتمي بشيء. أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن. لقد عاش حبنا دائما في عتمة الحواس...»(32).

فعبر التوحد المتخيل بين الواقع والكلمات تنسج أحلام مستغانمي نصا روائيا منفتحا ومتصالحا مع الآخر من خلال الحوار القائم على منطق الإقناع.

هذا، وتنفتح رواية «فوضى الحواس» كذلك على التاريخ لتبرز لنا سلطة الأنثى وخصوصيتها، وليس أدل على ذلك من استدعاء ذاكرة الرواية لشخصيات نسائية متباينة الدلالة، فثمة جميلة بوحيرد والخنساء وجوزفين وجورج صائد وكليوباترا وغيرهن.

فمن خلال وعي بطلة الرواية «حياة» وعبر مونولوجها المتوتر تعقد الساردة مقارنة بينها وبين «كليوباترا». تقول: «**وكما كليوباترا - التي وضعت كل زينتها، وتعطرت، وارتدت استعدادا لموتها، ذلك الثوب الذي رآها فيه أنطونيو لأول مرة، كي يتعرف عليها هناك.. حيث سيلتقيان بين ملايين البشر - مثلها، تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه، الذي بدأت به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبية الكبيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، والذي تعودت أن أترك زره الأخير مفتوحا، وأضع معه زنّاراً أسود يشد الخصر ويرسم استدارات الأنوثة، وهو ما كان يمنحني هيأة «ممثلة إيطالية» حسب وصف ذلك الرجل الذي كان يحب هذا الفستان بالذات.. ويقول كلما رآني به: «الأسود يليق بك».**

فأجيبه بنبرة غائبة:

- جميل قولك هذا.. إنه يصلح عنوانا لرواية قادمة! قطعا، لم أكن أرتدي الأسود حدادا. كنت باذخة الحزن لا أكثر، باذخة الإغراء، مفرطة التحدي.

لم أذهب إليه متنكرة في عباءة العفة: حماقة أن نواجه الموت في مثل هذا الثوب...»(33).

وهذا المشهد يبلور صورة تشبيهية تمثيلية مشفرة. تشكل أدواتها بؤرة دلالية تسجل تفاصيل التوحد بين النص الآخر الضاج بحركة كليوباترا المشحنة بالفجيعة والمتخمة بالحداد على الذات وهي تقف لآخر مرة أمام مرآتها الأثيرة وبين حياة «بطلة الرواية» وهي تتجمل وتتعطر بعطر من أحبت كي تشهد تشييع جثمانه. فهذا الاصطفاء الدال لكليوباترا يحفز ذاكرة التلقي في أن يتحرك حركة ارتدادية باتجاه إزاحة غبار الماضي عن ملامح هذه الشخصية الفاتنة وهي تتأمل واعية حركة الأفعى ودبيبها على جسدها الغض. ولا تلبث هذه الحركة الدلالية أن تعود باتجاه الحاضر إذ تؤثر ضمنا على استعداد بطلة الرواية للموت فتتداخل ملامح كليوباترا مع ملامح حياة وهي ترقب أفعى الأقدار تدب على جسد أحلامها، وهي تعكس رغبة عارمة تجتاح

الذات الأنثوية (كليوباترا) / (حياة) في الانتحار المهيب[34].

وبكلمة، فإن رواية «فوضى الحواس» شكلت هي أيضا قفزة نوعية على مستوى الإبداع الروائي المغاربي، حيث انتصرت للأنوثة بمفهومها الإيجابي وذلك من خلال صياغة أسئلة وجودية ترفض الأحكام الجاهزة، والحقائق التي كرستها الإيديولوجية الذكورية عبر الزمن.

ورغم كون الكاتبات المغاربيات، قد ساهمن عموما في إثراء الحقل الروائي النسائي العربي، فإن نسبة مساهمتهن تظل جد محدودة قياسا إلى المشرق العربي. فعلى غرار أحلام مستغانمي وليلى أبو زيد، ونافلة ذهب وغيرهن، تستوقفنا كتابات العديد من الروائيات المشرقيات اللواتي أبرزن من خلال إبداعاتهن أنوثة المرأة، بمفهومها الإيجابي أيضا، كميرال الطحاوي ورضوى عاشور وسلوى بكر ونورا أمين ومي التلمساني وحنان الشيخ وليانة بدر وسحر خليفة وغيرهن كثيرات.

فعلى سبيل الذكر لا الحصر، تعد الرواية الأولى لميرال الطحاوي والمعنونة «بالخباء» دليلا حيا على نضج الرواية المصرية الجديدة في التسعينيات من ناحية الرؤية والدلالة والتجريب والتجديد في البناء الشكلي والأسلوب التغييري وتقنيات السرد. حيث يبرز المكان، والجسد والموت لتأكيد التحام الكاتبة الحميم الصادق النبرة بعشيرتها البدوية وأهلها وبمثلهم ومعتقداتهم الأسطورية، فهي تقدم بحس شاعري وميثولوجي مرهف خصوصية بيئة بدو منطقة الشرقية وخبائها، كما تسائل مفاهيم الجنس والذكورة والأنوثة[35].

ولم يكن حصول ميرال الطحاوي على جائزة الدولة التشجيعية في الإبداع الروائي عام 2000 – متخطية من نافسها من الروائيين الرجال – وليد المصادفة، وإنما هو تتويج لتاريخ من الإبداع أسهمت فيه المرأة بدور ملحوظ، وأمدت المصنفين الرجال بمادة ثرية ومتميزة، جعلت لأعمالهم مذاقا خاصا. ولكن هذه الأعمال كانت منطلقة من اختيارات الرجل، وما تراه عيناه من خصوصية في العطاء الأدبي النسائي، المغاير في موضوعه ومادته عن تلك الأعمال التي يهتم بها الرجل بما فيها من قضايا مغايرة لاهتمامات المرأة[36].

هذا، ويتميز الإنجاز الروائي لرضوى عاشور في كليته بالتركيز على قضايا الانتماء وبروز الموقف السياسي والوعي بالقضية الاجتماعية والقومية والإيديولوجية، وبمعنى أكثر تحديدا علاقة الرواية بالتاريخ والسياق السياسي والاجتماعي، وأبرز أعمالها في ضوء هذا الفهم ثلاثية غرناطة التي ترصد وقائعها وأحداثها الفترة القلقة الدامية اللاحقة لمعاهدة تسليم غرناطة وهزيمة العرب في الأندلس التي

وقعت في نوفمبر 1491، والتركيز التصويري السردي يتابع حياة ومصائر المغمورين من البشر عبر دورة الحياة اليومية والذين كانوا ويلات زمن السقوط والانكسار(37).

وفي الأخير، نشير إلى أن رواية المرأة العربية لازالت في بحث دائم وحثيث عن صيغ حداثية تحتوي تجاربها الإبداعية، وخصوصا تلك التي لم تستهلك مناطق الإرث الإبداعي النسائي الذي يحتاج إلى التعرية والحفر في دهاليز المسكوت عنه من طرف المرأة ذاتها التي ألغي صوتها طويلا في تاريخ الذاكرة الإنسانية، هذا، دون أن تختار تجزئة وفصل قضاياها عن قضايا المجتمع ككل.

الهوامش

(1) رشيدة بنمسعود: «جمالية السرد النسائي»، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص 16.

(2) نعيمة هدي: «نحو نقد نسائي عربي»، أطروحة تنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث، جامعة محمد الخامس، الرباط، السنة الجامعية: 2001– 2000 ص 197.

(3) عبد المحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870–1938)» دائرة المعارف، مكتبة الدراسات الجامعية، مصر، ط3، 1963، ص 158.

(4) بثينة شعبان: «100 عام من الرواية النسائية العربية»، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999 ص 47.

(5) زهور كرام: «السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب»، المدارس، البيضاء، ط 1، 2004، ص 50.

(6) محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث (1870–1914) دار الثقافة، بيروت، ط3، ص131.

(7) نعيمة هدي، «نحو نقد نسائي عربي»، م م، ص ص 203 – 204.

(8) زهور كرام: « السرد النسائي العربي»، مرجع مذكور، ص 52.

(9) ليلى بعلبكي: «أنا أحيا»، بيروت، لبنان، شباط، 1963، ص9.

(10) حوار مع ميلان كونديرا: «على الروائي أن يعلم القارئ كيف يتمثل الوجود باعتباره سؤالا»، ت عبداللطيف بازي، العلم الثقافي، المغرب، السبت 31 مايو 2003، ص 7.

(11) زهور كرام: «السرد النسائي العربي»، مرجع مذكور، ص 53.

(12) كوليت خوري: «أيام معه»، دار الأنوار، دمشق، ط 5، 1980.

(13) المرجع السابق ، ص 17.

(14) لطيفة الزيات: «الباب المفتوح»، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1960، ص 71.

(15) نعيمة هدي: «نحو نقد نسائي عربي»، م م، ص ص 215 – 216.

(16) نازك سابا يارد: «أنا، هي، هن، نحن والكلمة»، مجلة «باحثات»: (المرأة والكتابة)، العدد الثاني، 1995، ص ص 65 – 66.

(17) سوسن ناجي: «المرأة في المرآة»، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1989، ص ص 170–171.

(18) سوسن ناجي: «الوعي بالكتابة»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004 ص ص 72–73.

(19) محمود أمين العالم»: «الرواية بين زمنيتها وزمنها»، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 12، العدد 4، ربيع 1993،

ص ص 13 – 15.

(20) زهور كرام: «السرد النسائي العربي»، مرجع مذكور، ص 86.

(21) بثينة شعبان : «100 عام من الرواية النسائية العربية»، مرجع مذكور، ص 187.

(22) إدوار الخراط : «وظيفة الأدب والرواية، اليوم»، (الإبداع الروائي اليوم: أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، مارس، 1988) ، دار الحوار، سورية، ط 1، 1994، ص 131.

(23) ليلى أبو زيد: «عام الفيل»، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 2، 1987، ص ص 25 – 26.

(24) المرجع السابق، ص 30.

(25) رشيدة بنمسعود : «جمالية السرد النسائي»، مرجع مذكور، ص 106.

(26) ليلى أبو زيد : «عام الفيل»، مرجع مذكور، ص 28.

(27) عبد الفتاح الحجمري : «من البحث في تحولات اللغة والخطاب إلى إمكانية تصور أفق إبداعي للأدب»، العلم الثقافي، المغرب، السبت 7 فبراير، 2004، ص 2.

(28) أحلام مستغانمي: «ذاكرة الجسد»، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000، ص ص 18 – 20.

(29) عبد الحميد عقار: «الرواية المغاربية:الواقع والتجريب»، مجلة «مقدمات»، عدد 13 – 14، صيف خريف 1998، ص ص 18 – 19.

(30) أحلام مستغانمي: «فوضى الحواس»، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1998، ص ص 124 – 125.

(31) سوسن ناجي: «الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر»، مرجع مذكور، ص 50.

(32) أحلام مستغانمي «فوضى الحواس»، مرجع مذكور، ص ص 187 – 188.

(33) المرجع السابق، ص 357.

(34) وجدان عبد الإله الصائغ: «سلطة النص الآخر»، مجلة ثقافات، كلية الآداب – جامعة البحرين) عدد2، ربيع 2002 ، ص 105.

(35) عبد الرحمن أبو عوف : «قراءة في الكتابات الأنثوية» (الرواية والقصة القصيرة المصرية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص 33.

(36) سيد محمد قطب (وآخرون): «في أدب المرأة»، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص 8.

(37) عبد الرحمن أبو عوف: «قراءة في الكتابات الأنثوية»، م م، ص ص 218 – 219.

* * *

التجربة السردية والعلامة القصصية

مدخل في المفهوم

محمد صابر عبيد

تتقدّم التجربة بوصفها أهم وأخطر مموّل ورافد مركزي للنص الإبداعي، وإذا كان مفهوم التجربة بالغ التنوع والتعدد والاختلاف (والغموض أحياناً) عند الكثير من النقاد والدارسين والباحثين في مختلف شؤون المعرفة، فإن التجربة الحيّة، تجربة الحياة المتوهجة تعتلي قمّة هرم أنواع التجربة، لما تتميّز به من حرارة ودفق وحيوية وقلق وحماسة واندفاع، ربما تمثّل الممهدات المركزية لصوغ عمل إبداعي يرتفع إلى مستوى التأثير والإدهاش وانتزاع الإعجاب .

ولعلّ أول ما يخطر على بال القارئ والمتفحّص والراصد والمشتغل هنا هو سؤال مركزي – نظري وإجرائي – عن ماهية التجربة وهويتها ورؤيتها – تعريفاً وتحديداً مفهوماً ومصطلحاً –، إذ إنها تتردد على الكثير من ألسنة المشتغلين في الكثير من حقول المعرفة وميادينها، لكنها تظلّ في الأحوال كلّها منطوية على نوع الغموض، أو التعدد في التفسير والتحديد، أو التنوّع في الفهم، وذلك لسعة حجمها المفهومي واشتمالها على خصب في الرؤية لاشتغالها في أكثر من حقل معرفي، ومنها الحقل الأدبي بعموم أجناسه وبالأخص الجنس القصصي السردي.

هل يمكننا الحديث عن قصة من دون تجربة حيّة يعيشها الكاتب وتنعكس بصورة أو أخرى على فضاء قصته؟ هل بوسعنا الاعتماد على عنصر التخييل الصرف لصناعة قصص من وحي الخيال لا تستند إلى أية تجربة واقعية؟ وهل يمكن أن تكون التجربة وحدها كفيلة بإنجاز قصة قصيرة ناجحة؟ وما علاقة التجربة بالخبرة بكلّ أصنافها ومستوياتها وضروبها؟ وكيف تتشكّل الحكاية من وحي الخبرة والتجربة؟

في استقراء جدلية المعرفة الإنسانية ووعيها وإدراك خصوصياتها ذات العلاقة بين الحياة والفن ـ وبمعرفة الواقع الذي هو ميدان الخبرة ـ في هذا المضمار، علينا أن نعي تماماً خطورة حساسية وقيمة هذا الجدل وهو يشكّل صورة راقية من صور الحياة، فـ «لكي نبني نماذج مؤثّرة في الحياة علينا دراسة الحياة، فالفن شيء مستحيل بدون الإلمام بالواقع، ويتقرّر الطابع المميّز للمعرفة بالغاية العملية للفن، فالفن إذ يهدف إلى صياغة الإنسان وصياغة موقفه إزاء الواقع فإنه يعكس بالضرورة ظواهر الحياة بالارتباط مع علاقات الناس بهذه الظواهر، ويدرك الفن هذه العلاقات ذاتها، محاولاً كشف تلك العلاقات الخاصة لفئة ما أو لمختلف الفئات الاجتماعية وللنماذج البشرية، ومحاولاً أيضاً الكشف عن جوهرها ومنابعها واتجاه تطورها»(1).

ثمة أسئلة كثيرة يمكن أن تندرج في هذا الإطار من أجل الإجابة على سؤال التجربة عموماً وسؤال التجربة والقصة خصوصاً، وهي من دون أدنى شك أسئلة لا تخلو من التباس وتعقيد واختلاف، وهي بالرغم من ذلك في غاية الأهمية والخطورة إذا ما سعينا إلى إدراك فلسفة القصة بمعناها التاريخي والأجناسي والشعبي، وقوّة حضورها في مجتمع التلقي على هذا الأساس، وأهميتها في نطاق كونها فناً شعبياً ضارباً في تداوليته، له تاريخ حافل في نظرية الأدب العالمية المعاصرة.

إن مجتمع التلقي هو الذي يحدّد قيمة القصة المنتجة وقدرتها على أن تكون موضع اهتمام واحتفاء وقراءة، لأن هذا المجتمع يمثل منطقة الاختبار الحقيقية لفعالية التداول التي يمكن أن تتمتّع بها القصة، وعلى ذلك يتقرّر مدى صلاحيتها وكفاءتها في الانتماء إلى هذا الحقل الأدبي الإبداعي كونها تمثّل جزءاً من تاريخه الفني، فهو العتبة الإجرائية المهمة التي يمكن أن تمرّ القصة سالمةً من خلالها أو لا تمرّ.

التجربة هي الميدان الأساس والجوهري الذي يزوّد القاص بالمادّة التي يشتغل عليها لصناعة قصصه، وكلّما كانت هذه التجربة على مساس قوي وفعّال في شخصية القاص وذاتيته وعاطفته الانفعالية وخبرته الميدانية والذهنية، انعكس ذلك إيجابياً على ضخّ القصة بمزيد من قوّة وحرارة الحياة التي تضمن لها الحركية والنشاط والإقناع، واكتسبت عناصر تشكيل جديدة تسهم على نحو كبير في رفدها بالفن العفوي الذي يحتاجه فن القص، مع حاجته إلى اللعب التخييلي الذي ينقل الحادثة القصصية من مرجعيتها الواقعية في التجربة الحيّة، إلى فضاء الحكي الفني القائم على مقتضيات الجنس الأدبي وقوانينه، في السبيل إلى إنجاز نصّ أدبي يوصف أجناسياً بالقصة القصيرة.

يتشكّل المفهوم الأدبي للتجربة من خلال العلاقة العميقة بين عالم الأدب وتجربة الكاتب الواقعية في الحياة، على النحو الذي يمكن وصف الأدب بأنه «تعبير عن تجربة، وهي ما يعرض للإنسان من فكر أو حادث أو إحساس»(2)، إذ يتشكّل مفهوم التجربة هنا عبر الفكر كتجربة فكرية تختزن المعرفة السابقة وتوظفّها لخلق تجربة ذهنية، وعبر الحادث الذي يملأ (المصوّرة السردية) للكاتب بمشهد مرئي يساعد في خلق الحادثة القصصية وولادتها، وعبر الإحساس الذي يشتغل على الحادثة المرئية ويزاوجها بحوادث أخرى مشابهة، ليصنع منها تجربة أدبية قابلة للتحوّل إلى قصة مكتوبة.

إن العناصر الأساسية التي تسهم في تحقيق التجربة وإنضاج رؤيتها السردية، وقد تمثّلت هنا بالفكر والحادث والإحساس والخبرة والاستعداد الفطري للحكي والسرد، تعمل مجتمعة في مختبر التشكيل وهو يتوسّط منطقة التخييل لتصنع التجربة في شكلها الأدبي، التي ما تلبث أن تتحوّل إلى نص حين تتصدّى الآليات والتقانات والخبرة الكتابية لدى القاص من أجل تحويلها إلى قصة مكتوبة معروضة للقراءة والتلقي .

من هنا يتبادر سؤال مهم يتعلّق بكفاءة التجربة الحيوية الإنسانية في عالم الواقع لتصبح تجربة أدبية تتحوّل فيما بعد إلى نص، فـ «كل شيء صالح لأن يكون مادة للأدب بشرط أن يتناوله المؤلف كتجربة يحسّها لأجل ذاتها»(3)، وهذا الشرط هو شرط تقاني بالدرجة الأساس لأن المادة المستقاة من الواقع تصلح نظرياً لأن تتحول إلى أدب، لكنّ الشرط الملحق بهذه الصلاحية يتعلّق بتحوّل المادة إلى تجربة أدبية، يكون بوسعها تمثّل الرؤية الأدبية وعلاقتها بالمادة المهيئة لتصبح نصّاً أدبياً.

إن عبارة «كتجربة يحسّها لأجل ذاتها» تنطوي على فكرة بؤرية حاسمة، تتدخّل في جوهر التشكّل الذي تتبلور التجربة من خلاله بطريقة قابلة للتحوّل والصيرورة والتمظهر والتشكّل، على النحو الذي تنفصل فيه عن مجتمعها الواقعي وتتمحور حول ذاتها وتشتغل على ممكناتها، ويجري الإحساس بها من طرف الكاتب على هذه الصورة التي تتمظهر في مراياه قبل أن تتحوّل إلى نص مكتوب قابل للتلقي.

على هذا الأساس فإن مفهوم التجربة يكاد يلتصق التصاقاً عميقاً وجوهرياً بمفهوم الإحساس أو الشعور، الذي شاع في أدبيات المدارس النقدية القديمة، لفرط العلاقة الوطيدة بين المادة المنقولة من الواقع والإحساس والشعور بها من لدن القاص، بحيث يتداخل شعورياً وحسياً وخبروياً معها، على النحو الذي يحوّلها من تجربة واقعية عادية ليست محطّ اهتمام ورصد نوعي في الحياة، إلى تجربة أدبية نوعية في المخيال

يكون بوسعها إثارة الاهتمام وشحن قابلية الرصد من أجل الكشف.

وفي هذا الصدد يقول الناقد المعاصر رتشردز «مشيراً إلى هذا الموضوع : إذا استبدلنا لفظة الإحساس أو الشعور التي شاعت في عصر تولستوي بلفظة أعمّ وأدقّ مدلولاً هي لفظة التجربة، فالتجربة في رأيه تقابل ما أطلق عليه قبلاً «شعور» لكنها أعم وأدق مدلولاً»(4)، إذ إنها تأخذ من مفهومي الشعور والإحساس بعدهما العاطفي والحسّي والانفعالي اللازم للكتابة السردية، لكنها تنفتح في السياق ذاته على مسارات ومساقات أوسع وأبعد في تشكيل فضائها الرؤيوي النوعي المخصوص، داخل وضع آخر قابل للتحوّل إلى أثر أدبي مؤثّر ومدهش في ساحة القراءة والتلقّي.

بهذا المعنى فإن التجربة لا تكتفي بحضور الشعور والعاطفة بوصفهما مكوّنين أساسين للنص السردي، بل تشتمل فضلاً عن ذلك على عناصر أخرى تتوافر على الأهمية ذاتها من أجل بلورة مفهومها، فالتجربة بمعناها العام على هذا الأساس «تشمل المشاعر والصور والعواطف، وقد يضاف إليها ما يطرأ على حالاتنا العقلية من تطورات لاواعية»(5)، بحيث يتسّع البعد المفهومي للتجربة ليحيط بشبكة من الجوانب الموضوعية والفنية ذات الصلة بحساسية القاص ووعيه وكفاءة تقاناته.

ولابدّ في سياق بلورة مفهوم واضح وعميق للتجربة أن ندرك بأن «التجربة بهذا المعنى تنطبق على كل فرد، أما التجربة الجمالية، تجربة الشاعر والفنان، فليست في رأي رتشردز ونقّاد آخرين إلا تطوراً للتجربة العادية، تمتاز عنها برفعة تنظيمها وتركيبها وبكونها قابلة الانتقال إلى الآخرين»(6)، على النحو الذي يفرّق بين التجربة العادية التي يشترك فيها كلّ الأفراد، والتجربة الجمالية التي يختصّ بها الفنانون والأدباء على نحو يتلاءم مع موهبتهم وثقافتهم ورؤيتهم للعالم والأشياء .

إن وصف التجربة بـ «الجمالية» يحيلها فوراً على مناخ إبداعي خلاّق تخرج فيه من كونها تجربة ذات صلة بالواقع، وتندرج في سياق التجربة الفنية التي تنهض في تشكيل رؤيتها على فضاء التخييل، إذ تتحلّى في هذا المضمار بسلسلة من الصفات الفنية التي تؤهّلها لاكتساب الصفة الجمالية المميزة .

تستمدّ التجربة الجمالية جوهرها المفهومي والاصطلاحي والرؤيوي والفضائي من أعماق التجربة العادية المتاحة في الواقع، لكنها تُجري عليها سلسلة تحويلات فنية تكتسب فيها صفات وخصائص جديدة، هي ما وصفه النقاد – تقانياً – بالصفات الفنية، «أما صفات التجربة الفنية (أعني مجموعة العناصر الفكرية والعاطفية الصالحة للإنتاج الفني) فهي أولاً:

عمقها واتساعها، فالعالم والفنان كلاهما يدرك من الصلات بين الأشياء ما لا يدركه سواه، كما يمتاز بقدرته على إحياء الماضي واختيار التجارب الجديرة بالإحياء»[7]، وإدراج كلّ ذلك في مرجل التجربة الجمالية حيث تخوض الصفات الواقعية والفنية مخاضاً خصباً يقود إلى إنتاج النص الإبداعي بأنموذجه الكتابي.

كما أنه ليس المقصود بالتجربة الحادثة الواحدة في وضعها الاستقلالي، بل مجموعة الحوادث التي تتداخل فيما بينها وتتماهى على نحو غزير، فـ «إذا تكررت عند الفنان تجارب متشابهة تختلط آثار التجربة القديمة بالحديثة ويقوى حافز الإنتاج الفني»[8]، وتتضاعف قيمته التشكيلية من أجل الوصول بالتجربة إلى أقصى درجاتها الجمالية، بحيث تتأهل للانتقال إلى مرحلة التكوين والتبنين النصّي في حقل الكتابة.

إن التجربة في منظورها الفلسفي الإنساني لا يمكن لها أن تتوقف عند حدّ، فهي في كل أحوالها تجربة صغيرة في حلقة أكبر، وهذه الحلقة الأكبر تنتمي إلى حلقة أكبر منها، وهكذا حتى نصل في خاتمة الأمر إلى معاينة تجربة كبرى هي تجربة الإنسانية جمعاء، إذ يكون بوسعها الإجابة عن سؤال الإنسان والحياة.

القصة القصيرة وسيلة نوعية وجمالية من وسائل الكشف عن هذه التجربة الكبرى، من خلال التجارب الصغيرة الخصبة والمكثّفة التي يقدّمها كتاب القصة في كلّ مكان وزمان، ومن خلال الحفر النقدي الجمالي في خصوصية هذه القصص التعبيرية والسيميائية والرمزية، بوسعنا التوصّل إلى الكشف عن تجربة الإنسانية، إذ «ليس ميدان القصص، في حقيقة الأمر، إلا التجربة البشرية كلّها»[9]، وهي تتوزع على تجارب قصصية وقصص وحكايات تؤلّف بمجموعها تجربة الإنسان الجمالية والروحية والفكرية والفلسفية في الحياة.

وإذا ما استأنسنا برأي القاص نفسه في هذا المجال سنجد أنه ينظر إلى المسألة من زاوية نظرية علمية في تحليل مصادر الإبداع، لكنه في النهاية يحيل على تجربته الإنسانية الشخصية بوصفها المموّل المركزي لتجربة الكتابة القصصية عنده، إذ يقول: «أحسب أنّ المصادر الرئيسة للفنّ عموماً والعمل الأدبي على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة، والخيال، فهو خلطة من هذه المراجع، ولكن هذه الخلطة تختلف من مبدع إلى آخر من حيث اعتمادها على أحد هذه المصادر الثلاثة أكثر من غيره، والكاتب الجيد هو الذي يمتح من هذه المصادر بمقادير تجعل من خلطته خلطة سحرية تأخذ بلبّ القارئ وقلبه، وعلى الرغم من اطلاعي على الأدب السردي العالمي بشكل عام، فأنا أفضل أن استمدّ ما أكتب من تجربتي الشخصية

وأحاسيسي الداخلية لتحتفظ حروفي بوهج المعاناة وحرارة الصدق»[10].

إذ إن التجربة الشخصية مع ذلك هي نتيجة غير مباشرة لتجربة المعرفة وتجربة الخيال وتجربة الوعي وتجربة الخبرة وتجربة الثقافة، لأن تضامن هذه المصادر في الكتابة القصصية تعمل في نسق واحد وتحت سلطة واحدة.

تتحوّل التجربة في سياق انتقالها إلى نص قصصي مكتوب من شبكة أحاسيس ومشاعر ورؤى وأفكار وقيم إلى لغة، وهذه اللغة وهي تستقبل هذه الشبكة لتحوّلها إلى نص لها قوانينها وقواعدها وأعرافها، على النحو الذي تقوم فيه بإخضاع شبكة العلاقات الكثيفة هذه لمنطقها العلامي السيميائي، وتحدث بناءً على ذلك تحولات عديدة في منطقة التجربة ومنطقة اللغة من أجل استيعاب هذا التداخل والتمازج والصراع.

فمن دون وجود لغة تحمل حساسية التجربة إلى النص المكتوب تبقى التجربة رهينة التصوّر المعلّق في فضاء الذاكرة المجرّدة، واللغة ذات طابع إنساني مميّز لا تتوقّف عند حدود إنتاج المعنى حسب، «وإنما هي أساسه، وبهذا الاعتبار فإن الأشياء لا تدلّ إلا بوساطة اللغة الإنسانية التي تمدّنا بالمعنى، ومعناها هو النموذج والمثال، أما معاني الأشياء فهي لا تعدو أن تكون معاني ترمي إلى الاقتراب من المعاني النموذجية التي توفرها اللغة، ويعني ذلك أن تقطيعنا للعالم تقطيع لساني في جوهره، إذ لا تتكوّن المعاني ما لم تكن هناك لغة، إذ هي المنطلق والسند، وعليه فإن أيّ شيء لا يصير دالاً إلا بالإحالة على النسق الدال الأول لأن الشيء ليس سوى مرآة للنسق اللفظي»[11].

إذ يعيد رولان بارت هنا العلاقة بين التجربة والعلامة إلى أساس لساني لا يمكن إغفاله أو تجاوزه بوصفه نسقاً أوّل، من أجل أن يسهم النسق هنا في ترتيب العلاقة الأصلية بين حدود التجربة وحدود العلامة النصيّة، ويزوّدها بالآليات اللازمة للتكوّن والتبنين والصيرورة السيميائية، التي تساعدها في الانتقال من النظام اللساني القاعدي في حدود النسق الأول، إلى النظام العلامي التواصلي في النسق الثاني.

وعلى هذا النحو (التحوّلي) من الحدود اللسانية إلى الحدود السيميائية يرى بارت «أن الدلالة العينية الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول (النسق السيميائي الأول) أما الإيحاء أو الظلال الدلالي فيتولد حين تتحوّل علامات من المستوى الأول إلى دوال محض في المستوى الثاني، فتشير إلى مداليل ينجم عنها، حين تتوحّد بمداليلها دلالات جديدة، وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب والإبداع الجمالي»[12].

إن النظام الجديد الذي يحوّل العلامات

إلى علامات محض في المستوى الثاني هو النظام السيميائي العلامي الذي يتضمّن التجربة بمداليلها الجديدة، ويسهم في إنتاج المادة الأدبية بمنظورها الجمالي (داخل حدود البنية النصيّة) حيث لا تتوقف عند عتبة إثارة المعنى وبعثه وحشد النص به، بل الإسهام الفعلي الميداني في خلق فرص جمالية أخرى مضافة هي نتيجة طبيعية لإنجاز علاقة مثالية بين التجربة والعلامة.

من هنا نستنتج أن التجربة هي التي تتحوّل إلى علامات في المستوى الثاني بعد مرورها في المستوى اللساني الأول، وتكتسب على هذا الأساس نظامها الجديد، وهو النظام التواصلي الذي يتحرّك في منطقة القراءة والتلقّي حيث يخضع للتحليل والتفسير والتأويل، انطلاقاً من مثابة النسق في نظامه الأول ووصولاً إلى النظام الثاني، النظام المقروء الذي تكمن فيه المادة الجمالية وهي تحيل على التجربة واللغة معاً.

الهوامش

(1) الفن والنشاط العملي، س. خ رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986 : 15 .

(2) قواعد النقد الأدبي، لآبر كرومبي، ترجمة محمد عوض محمد، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1926 : 25 .

(3) م . ن : 32 .

(4) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971: 90 .

(5) م . ن : 90- 91 .

(6) م . ن : 91 .

(7) م . ن : 92 .

(8) الوجيز في دراسة القصص، لين أولتنبيرند وليزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (137)، بغداد، 1983: 5 .

(9) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف بمصر، 1951 : 261 .

(10) حوار مع القاص علي القاسمي، أجراه إبراهيم أولحيان، مجلة عمان، العدد 158، عمان، 2009 : 34.

(11) هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999 : 102 .

(12) دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2000: 113 .

* * *

الاحتراق بنار الكتابة

رؤية في قصص هيام المفلح

سمير أحمد الشريف

ما بين مجموعتها (صفحات من ذاكرة منسية) 1989 ومجموعتها (الكتابة بحروف مسروقة) 1998 ، مساحة واسعة من النضج والترميز والتقاط المفارقات والإدهاش والتكثيف وتعرية النفس، والرسم الكاريكاتوري والسخرية الجارحة والتهكم والحوار والاسترجاع والإيقاع الشعري والإخلاص لعالم الأنثى، الذي ظل أسير الاغتراب عن الآخر، راصدا تشظياتها المصادرة الملغاة المحرومة، والمستلبة، مؤطرة بصدامية للرجل، متعالية عليه، ساخرة منه ، مما يشي بعلاقة غير سوية معه – وصل بها للاغتراب عن ذاتها ومحيطها .

...كم تمنيت أن أرى خروجا.. على المضامين التي ما فتئت الكتابة النسوية ، تنهل من معينها ، تتوقف معها، ولا تتزحزح، رغم التطور الذي نقلنا لعتبات القرن الحادي والعشرين .

مازالت فضاءات الكتابة النسائية ، أسيرة الشكوى والتذمر، يطاردها إحساس بالقهر والإذلال، رافعة شعار خصومة متوهمة مع الرجل، أبا وأخا وزوجا، وحتى حبيبا، وهي دوما في صورة الواقع تحت الظلم ، والضحية المقموعة ، المجني عليها ، فمتى تخرج الكتابة النسائية من أسر (أناها) المتضخمة ، وتظل تحاكم الرجل، مسؤولا عما يصيبها، مغمضة العين عن آليات الواقع السياسية والاجتماعية والفكرية،التي تجعل الإنسان (رجلا وامرأة) مستباح الهوية ، فاقد الخصوصية، مطحونا تحت عجلات واقع لئيم؟ متى تنظر المرأة للرجل نصفا مكملا، وبدل أن تحاكمه، تحاكم الواقع الذي أفرز سلبياته وحملها الرجل على كتفيه؟

نصوص (هيام المفلح) تنطلق من رفض الرجل والسخرية منه والتهكم عليه، تريده خاتما في إصبعها ، بلا ملامح ، نعلا في قدمها وكرة تقذفه، كيفما شاءت ومتى «قصة إشاعة».

.... من قال إنها تريد كلبا للحراسة ولقب زوجة؟...الرجل بلا موقف ولا مبدأ.. « فيضان ».

يتجسد رفض الرجل واضحا في قصة (ظله): «تصر أمي بسذاجة على قول (ظل رجل ولا ظل حيطة)، تعكر صفو نجاحاتي ، تمرر بين الحين والآخر جملتها (الغبية)....: غراب.... يلقي بقاذوراته... من قال أني بحاجة لظل حائط، حتى أستعيض عنه بظل رجل؟

تزوجتْ من رجل تدفع له من راتبها أجرة البيت، لم يتغير عليها شيء سوى تغيير البيت والأهل، تشتري حاجاتها بنفسها ومن راتبها..لا فضل له سوى الإنجاب.

من المدان هنا ؟ هل هي المرأة التي فتحت عينيها فوجدت أخا يُعامل بتميز ، وترسب في وعيها كراهيته!!

.....بيني وبينه، تعاركنا...تجادلنا..

-: أنا أختك الكبرى.

-: لكنك بنت ، وأنا الولد..

هذه النظرة من الأخ لأخته – صاغت وجدان الأنثى التي زادت من قتامة الواقع في نظرها،استقبال المحيط لها،مما جعلها تنظر لنفسها بدونية، ويستقر في لا وعيها ،شعور بالتفاهة والتشيؤ :

-: حين ولدتني أمي أخبرتها الوجوه المقطبة حولها أنها ولدت «شيئا»غير مرغوب فيه، وحين وعيت ما حولي... اكتشفت أنني مجرد شيء مختلف.

هذه النظرة ،كرّستها الأم التي كانت بنتها تأمل منها الإنصاف ، لكن صورة الأم انشرخت في ضمير ابنتها، عندما ميزت بين أولادها الذكور والإناث.

..... بين يدي ورقة بيضاء، مطرزة بسهر الليالي وإرهاق السنين، مصت أمي شفتها متحسرة:

-: ليت هذا النجاح لأخيك... قطرات الردة تتجمع في لاوعي البنت التي حصدت النكران من أخيها وأمها ومحيطها، وصورتها المشروخة تتشكل في لاوعيها وترسم لنفسها صورة الأنثى الضائعة، فاقدة الثقة بذاتها، مجرد سلعة تباع وتشترى.

-: كما يلمع أثاث البيت...كانت أمي تلمعني بإتقان...تأتي وفود نسائية...تحملق في تضاريسي، تقيس طولي وعرضي...تشم رائحتي.... تعدد أنفاسي ثم ترحل.

لا غرابة أن تحاول الأنثى أن تتصرف برد فعل معاكس لنظرة محيطها، فتبدو متعالية،

متهكمة ،ساخرة من الآخر،كمعادل موضوعي للنظرة السالبة لها من المجتمع، وإن كنا لا نوافق هذا الطرح الذي ينظر للرجل مسؤولا عما آلت إليه أوضاع الأنثى!! لقد وضعت أمي بيني وبين الشمس غربا لا لتحميني...الرجل مجرد غربال بلا ظل.

هذه النظرة تعويض نفسي تحاول المرأة أن تجد نفسها، وتستعيد ضياعها ، فتظهر للآخر ،أن أسوارها دائما عالية، أعلى من قامة الرجل وأعلى من هامته ومن كل سلالمه.

الأنثى المحاصرة بموقف الأهل المسبق من وجودها ،ترسمه النصوص بسخرية مرة متهكمة:..زقزق ولدي في صحراء بيتي.... شهادات تقدير وأوسمة رضا وبطاقات حب تقاطرت على تهنئتي....قوائم الطعام حافلة بما يفيد الولد....النصائح عامرة بما ينفع الولد.... المال يبذل بسخاء لمصلحة الولد...تمنيت أن ألد كل يوم ولدا ،لأدخل دائرة الضوء التي ينيرها مقدمهم.

أملتْ أن تهرب للرجل، عسى أن تجد لديه الأمن الذي يعوضها فقدها – الأم والأهل–، فماذا وجدت في الزوج؟

... ابتلعتُ عناقيد دمعي ...غربل صدري بكلماته....؛ إذا لم تحملي هذا الشهر.. سأتزوج.

حملت المرأة، أنجبت، أرضت غرور الزوج، ومازالت تأمل أن تتغير نظرة الأبناء، فاصطدمت بجبال جليد، وتبخر الحلم، وظلت الأنثى أسيرة سلبية الآخر، حتى مع وجود الأبناء.

لدى أولادي خادمتان، إحداهما بالأجر، والأخرى بالمجان! !نداءاتهم الجافة الآمرة لا تنتهي، حاولت أن أنسج بيني وبينهم شبكة من العواطف والحوارات التي أحلم بها، لكن فراخ الرخ أبت إلا أن تكون نسخا طبق الأصل عن بصمات مخالب والدها.

كيف لأم متشظية أن توازي علاقاتها بأبنائها، وهي ترفض أن تكون حاضنة لهم؟

نجحت المرأة في دراستها، نالت شهادتها، تزوجت وكبرت العائلة، فلم تجد غير أن تمد يدها للزوج ،دفعا لعربة الحياة،ظانة أن شهادتها ستريحها، فذهبت توقعاتها أدراج الرياح ، ووقعت ضحية الابتزاز من زوج أملت منه الكثير.

-: أعطني راتبكِ، أنا سأنفق عليكِ وعلى البيت...تتساوى المذلة حين أمد يدي لآخذ مصروفي الشخصي من راتبه أو من راتبي.
هل ساعدتها كل هذه التضحيات أن تكسب الآخر لجانبها، وتساهم في تغيير نظرته لها وتعامله معها؟!

.. القطب المتجمد يقيم في منزلي ... آكل معه... أشرب معه... أنام معه...أنكفئ

على نفسي، راجية أن تحل عليّ بركة الصمت ونعمة التجمد.

هذه الإرهاصات، وصلت بالأنثى أن لا تعترف للآخر إلا بفضيلة قدرته على الإنجاب.

ضعف الأنثى مرض يطاردها فتهيم في خيال الأمنيات، هربا من تجربة مريرة قاسية، ورفضا لواقع متسلط، ومحاولة للخروج على أعراف الحياة، تعويضا عن ضعف فطري بنجاحات متوهمة فاشلة بتكبير (أناها) وتصغير الآخر والانتقاص منه.

هل تهرب من واقعها بالكتابة ؟هل تتخلص من أوساخ واقعها بها؟!

مجرد ظنون، فهي عندما تجلس مع ذاتها وتحدق في مرآة الفطرة وتقيم حوارا صادقا مع الآخر، ترق عباراتها وتشف عن مكنوناتها الدفينة التي لا تسمح لها بالظهور علانية.

الآخر، هو البلسم الذي يعيد صفاءها، والمطر الذي يروي أرضها، والكفة التي توازن بها ضياعها، إنه ذاتها الذي لا وجود بدونه لها، معه تتحول لفراشة محلقة، وفي غيابه تفقد إنسانيتها ونسغ وجودها، فتنقلب إلى لبوءة.

حقيقة مرة، تحاول الهروب منها، بالاحتراق بنارها بالكتابة .

* * *

درب الحنيـن

خليـــل الجيـــزاوي

ثمـــة وحشة. انكسار وفقد مرير، صبر فاق صبر أيوب. هكـذا فكّـر وهو يخطـو على الدرب الطـويل. كان يسرع الخطى، وهو يسمع مؤذن الجامع الكبير يعلن أن «الدفنة» بعد صلاة العصر، فكر وهو يمشي كابياً، صموتاً، ناحية الجامع الكبير. إنه كان في حسابه – مثلاً – أن يخطف رجليه، وهو في طريقه إلى أخته «أم سالم»، المحطة الثانية، أن يسير على هذا الدرب للزيارة، كما تعود في كل مرة يرجع فيها إلى قريته، يقف هناك، بعض الوقت، يتزود بالدفء. تعود إليه روحه التي تسكن معها هناك بعيداً من الحسابات ذات الأوقات المحددة الكاشفة عن ضيق الوقت، فإن كوب الشاي، عند أخته «أم هشام» ينتظره، فهي باتت المحطة الأولى للثرثرة. مع رشفات الشاي تحكي له عن الذي يجب أن يعرفه، أو لا يعرفه.

خطا بقدميه المبللتين بماء الوضوء، حاجز «الميضة» إلى صحن الجامع، ليواجه تلك «الخشبة» التي تطارده دوماً بخطف الأحبة، فأدرك حتمية المواجهة، رفع سبابته اليمنى، نطق الشهادتين: تراجع خطوتين، ليصلي ركعتي تحية المسجد. خطا بقدميه، عتبة الجامع، ليقابل الأنفاق الساخنة والحزينة، العيون القلقة، الأيدي تتنافس على حمل «الأمانة»، ليبدأ المشوار على الدرب المثقل بالأحزان.

أخذ نصيبه من حمل النعش، ثلاث مرات، أيقن وهو يستسلم للدرب أن ذلك يكفي لينال ثواباً عظيماً، يمشي بين الناس المهرولة، ينظر للسماء، وساعة يده مرة ثانية، قال في نفسه،

وهو يفكر كيف يُقلِّب الله هذه الدنيا! أمس بعد صلاة العصر أقبل عليه شوقي البسيوني، بعد غياب خمسة وعشرين عاماً، و«راكية» النار - خلف البيت الجديد - تدمدم تحت «البراد» الأزرق والشاي المطبوخ!

وهو يحكي عن أهمية التمسك بالهوية، يهل بكير سالم، يشتد العناق، دائماً تتسع الحصيرة للقادم، وكوب الشاي الساخن دوماً في الانتظار.

يدور الحديث مع الدور الثاني من شاي العصرية، يلملم السنوات التي تفر قسراً. يتأمل الرؤوس التي شابت قبل الأربعين، يتدارك الوقت، الشمس تنحني للمغيب، تدمع العيون، تتلامس الأيدي، تتعانق الأجساد، قبل التفرق والدخول من بوابة السفر.

يخطو ناحية دربها بخطوات واهنة، لم يكد ينتهي من قراءة الفاتحة، حتى وقف أمامها، يواجه الصبارة التي طالت مثل شجرة، انحنت تحتضن بيتها، وهي التي زرعتها، روتها، أوصته بنقلها أمام بيتها الأخير، طالع اللوحة الرخامية، يقرأ للمرة الثالثة الآية القرآنية (كل من عليها فان) اسمها والتاريخ، أوغل في نفسه، يبحث عنها، يلمسها!

في الشقة كانت عيناه معلقتين على نتيجة الحائط. لم يعد قادراً على حساب كر وفر الأيام!

يسأل نفسه في كل زيارة لها، متى تتوقف يده عن قطف الأيام فوق نتيجة الحائط حتى يراها ثانية!

في كل مرة يدخل الشقة، يشم رائحتها، رائحة طعامها الخارج من حلق فرن الخبيز، صينية البطاطا باللحم، والرز المعمر، والخبز الطري المعجون باللبن الرايب.

بالتأكيد، سوف يتمدد على السجادة الحمراء، بجوارها قليلاً وهي تهز رأسها ضاحكة، تردد:

- آه اتغدى واتمدد!

سيقاوم النوم طويلاً، حتى يُطيل النظر إليها، ويدها الدافئة تتخلل شعره وهي تؤكد:

- إيه يا شيب! مستعجل قوي كده ليه!

يضحك وهو يزحف قليلاً، ليضع رأسه المجهدة فوق رجلها، يُزيح مشاكل العمل، تعب السفر، غلاء الأسعار، ثم يرتفع صوته وهو يلعن قرارات الحكومة الأخيرة مثل مواطن حر!

يقفز قلبه فرحاً، وهي تنحني على جبينه، تُقبِّله. تحتضن رأسه بيديها. بسرعة يلتقط يدها، يقبِّلها طويلاً. الدمعة الحارة تتأرجح في عينيه، وهو ينظر إليها معاتباً. يود أن يسألها: لماذا سمحت للأيام أن تفعل به كل هذا؟ فكر دامعاً كيف تجيبه؟ أكان عليها أن تقيد أطرافه حتى لا يكبر؟ أن تحتوي رأسه بين يديها، تضمه

إلى صدرها حتى لا تنضجه الشمس، فيكبر وتطيب رأسه مثل سنبلة قمح؟ أكان عليها أن تبقيه في حجرها، أو إلى جوارها، ولا تدفع به ناحية درب وجع الرأس الطويل؟ علمته الكتب وجع القلب، وما حفظ سوى بكائيات مجنون ليلى، ونزق الأدباء على المقاهي، نرجسيتهم المتضخمة دوماً، تشتعل رأسه كل صباح، وهو يطالع الصحف الساخنة بنار المطابع، حرائق الفساد، هروب رجال الأعمال، زحام المترو.

فجأة التفت لنفسه وهو يقف أمامها يسألها: ما الحل! كان عليك ألا تتركيه يحبو خلف الكتاكيت في الباحة، ثم يجري وراء القطط والكلاب، أمام البيت. نعم كان عليك أن تغلقي البوابة الحديد، وتبقيه في حجرك حتى لا تراه الشمس وتطوله الأيام!

ثمة وحشية. انكسار وفقد مرير. صبر لا حدود له. من يُشعل النار التي خمدت؟ من يوقظ الجمرات التي تنام تحت الرماد؟ متى تتمدد الأرض، تهتز شبقة تحت السماء الممطرة؟ ها هي الليالي الباردة تترى، وراكية النار هامدة، والفرسان غلبهم النعاس فلم يقفزوا فوق ظهور الخيول التي تخرج من سراديب الحكايات؟ لأن السرايب ردمها تراب الذكريات، طوى دفتره وأجل سرد بقية التفاصيل لمشهد آخر.

* * *

قصتان قصيرتان جداً

فهـد الخليــوي

بحر وأنثى

كانــت الشمس قد أوشكت على الغروب بدت خيوطها الذهبيــة تمتزج بزرقة البحر وكأنها قناديل صغيرة تضيء من بعيد. اقتربت المرأة نحو الشاطئ، حدقت عبر الفضاء الرحيب لم يكن بينها وبين البحر حجاب، تركت أسمالها الرثة قرب الشاطئ المقفر، توغلت عميقاً نحو البحر وهوت كنجمة مضيئة.

مكابدة

على قمة جبل شاهق، استفاق الصقر من إغفاءة قصيرة. نفض جناحيه الأسودين، رأى سحابة مكللة بالبروق تجري في السماء. هب لمطاردتها، وعندما شعر بالهزيمة، أدرك أن هذه سحابة وليست طريدة. تدفق قليل من غيث السحابة على قمة الجبل، أسدل الصقر جناحيه وعاد لغفوته من جديد.

* * *

الصراحة الجارحة

محمد حسن غانم

ثلاث سنوات وأنا أتردد على هذا المكان بحكم طبيعة دراستي وأبحاثي، وعندما كنت أدخل إلى هذا المكان كانت تشملني رهبة، ويحتويني خوف لا أعرف كنهه، مستشفى الأمراض العقلية بالعباسية، هذا المكان لا يعرف إلا الصدق، ولا ينطق إلا بالانكسار، حتى لفتت نظري بألوانها الفاقعة، البالطو الأسود المصنوع من الفرو، والشعر الكستنائي المستعار، حقيقة دهشت، ولعلها لمحت دهشتي، أعطتني سيجارة، وأشعلتها لي وسألتني ونحن نسير في الطريق الموحش الطويل والموصل إلى الباب الخارجي.

– ما الذي أتى بك إلى هنا.

وقبل أن أجيب، انطلقت تتحدث وكأنها تعرفني منذ ألف عام.

لقد تعودت أن آتي إلى هنا كلما تسنح الظروف. هؤلاء الناس أحبهم وأعشقهم، أعرف جيداً مدى بؤسهم وشقائهم. عشت معهم ما يقرب من الثلاثة أشهر، عندما تحطمت في يوم ما.

قلت لها ببراءة وصدق:

– ماذا تعملين؟

بصراحة مطلقة انطلقت:

– «أعمل راقصة في أحد الملاهي.. أسهر الليل وأنام النهار، جفوني متعبة ومرهقة. لقد مللت من الملل والنفاق والكلمات السخيفة المعادة، ولكن تيار الحياة ينطلق ويمضي دون

أن يتوقف ليعي مأساتي». قلت لها بصدق وأنا أنفث دخان السيجارة وأتابعه:

– ألم تجد عملاً أفضل من هذا؟

توقفت عن السير، ودقت كطفلة صغيرة الأرض بحذائها وصرخت:

– نفس كلام أخي وأختي، لا شيء تعرفونه سوى الشعارات، قصتي باختصار يا أستاذ هي أنني عدت في أحد الأيام أنا وأخي وأختي من المدرسة.. كنت أكبرهم وفي الصف الأول الثانوي لنجد العمارة التي كنا نقطن أحد شققها قد تهدمت، انهارت العمارة بالكامل، ألم تسمع عن ذلك! لم نجد أي أثر لا لأبي ولا لأمي، إلى أحد أقاربنا ذهبنا. ولكني لمحت الملل وسمعنا كلمات وأوامر سخيفة، ولكني تحملت على مضض، العيون تحاصرني، تلتهمني، تغريني، لا يحنون علينا من أجل الله أو الخير، ولكن من أجل جسدي، إنهم يحاصرونني ويريدون مني أن أنحرف، وبطبيعتي الصريحة رفضت.

انحرفت رسمياً في أحد الملاهي، وبالتحديد في شقة في شارع الهرم إذ أخذني زبون عربي إلى شقته بعد أن انتهيت من «النمرة»، أكره الكذب والكلام الملون، قذفت بالدراسة كحذاء قديم، وحرصت على أن يواصل أخي وأختي الدراسة، منذ عام أنهت أختي دراستها الجامعية وتزوجت بأحد الأثرياء العرب وسافرت، وقد ساعدتها كثيراً في إتمام هذه الزيجة، كما أنني استأجرت لكل منهما شقة خاصة به.

أختي بعد كل هذا سافرت مع زوجها دون أن تأتي لتسلم عليّ أو حتى تشكرني لأنها باختصار غاضبة مني لأنني أعمل راقصة وفتاة ليل.

أخي يعمل محاسباً في إحدى شركات الاستثمار يتبرأ مني، والفضل في العبدة لله التي استطاعت عن طريق معارفها أن تجعله يعمل في الوقت الذي يتسكع زملاؤه على المقاهي ونواصي الشوارع، ولكنه غاضب مني ولا يتحدث معي، وكأنني كلب أجرب الكل يخشاه. انهرت وأتيت إلى هنا، وكنا في هذا الوقت قد وصلنا إلى الباب الخارجي حيث طريق صلاح سالم، والسيارات تنساب بسهولة، أمسكت بيدها، هزتني بصراحتها، وصدق كلامها، فأردت منها أن تأتي معي لكي نتحدث أكثر، ولكنها رفضت برقة متناهية وأنها تعبة ومرهقة من سهر الأمس، وأشارت إلى إحدى السيارات الملاكي بطريقة: الأوتوستوب، فتوقفت. مدت يدها لي بكل مودة واختفت داخل السيارة الرمادية، أخذت أتابع السيارة وهي تنطق في الطريق حتى اختفت وسط الزحام المتكدس، وأشعة الشمس حارقة تجعل الكل يهرب وينكمش، ولكن متى ننكمش داخل ذواتنا ولو للحظات؟

أشـجان الجبل

وجيــه القاضــي

هـذا الكائن الأعمى الأصم الذي يتحول في كهفه المظلم البارد الرطب، يضرب فيه على غير هدى هو لا يعرفني ولا أعرفه، أو للدقة أقول أنا الجبل المبدع لا أعرفه. كل ما أقوله بشأنه هو فرط تخمين، بنيته على إحساس غامض به تنتابني رعشات تشبه ما تنتاب السكير نشوة رائعة ثم تعاسة مرة، هذا يحدث عندما يأخذ في التخبط على غير هدى في كهفه الصامت ليس لديه زمن، تضرب يسراه في أعماق الماضي السحيق بينما يمناه تلج في المستقبل.

هكذا تتساقط تحت قدميه الأزمنة والأمكنة، في فوضى عارمة، لكنه قادر على أن ينحني رغم عماه، ليلتقط من الركام ما يريده، كالذي يلتقي قشة في وسط كومة من خيوط الحرير الأسود المتشابكة. كل هذا يحدث في دياجير كهفه، أدنى حركة يتحركها ساكن الكهف، تنعكس عليّ.

السؤال الذي يناوشني. هل ساكن الكهف يعرف أن كهفه في أعماقي؟ أم هو يجهلني، ولا يعنيه إلا كهفه. هل يعرف أن خبطاته العشوائية هذه تدفعني بعض الأحيان إلى حافة الجنون، تملأني بإحساس امرأة جاءها المخاض وهي وحيدة مقرورة في البرية.

هل يحس بما أعانيه، لو يحس فهو إذاً يملكني، ويملي عليّ قد يخمد لشهور، فأشك في وجوده، لكن في خموده أخمد أنا أيضاً، فجأة يداهمني بقوة قاهرة مؤكداً وجوده. أما قمتي العزيزة التي تتوج رأسي، حتى عندما يلفها الجليد، معجب أنا بها،

تعرفني وأعرفها، وهي معجبة بي أيضاً، ألاعبها وتلاعبني. بعض الأحيان أخاتلها. أكذب وتكذب عليّ. ولكننا في انسجام. لم أطرح عليها يوماً قضية سكان الكهف. لديّ إحساس أنها لن تحبه، لو أنها عرفته، أنا أتجنب الحديث معها بشأنه. لا أريد صداماً بينهما، فقد يؤدي الحوار الذي لا ينبغي أن يفسد للود قضية، إلى عراك أكون أنا ضحيته. أتمنى أن أحتفظ بهذا البون بينهما فراغاً لا تفسده المعرفة. لا أدري هل ينبغي عليّ أن أحب ساكن الكهف؟ ليست له لغة أستطيع أن أتواصل معه بها. ولكنه كثيراً ما يبعث بهدايا، لا أدري إن كنت أنا المقصود بها، أم ببعثها إلى قمتي وهو غير آبه.

يلتقط من الأزمنة والأمكنة ما يريد، فيصنع منها بذوراً يزرها في كهفه الرطب فتنمو حتى تصل إلى القمة. بادرات صغيرة متعددة الأشكال والألوان، فتفرح بها القمة والسفوح. تتعهدها تربتي بالرعاية حتى تصبح أشجاراً باسقة، تحميني من العوامل المضادة. كذلك يأتي خلق كثير لرؤيتها والتمتع بأريجها، وأغدو أنا فخوراً راودتني نفسي مرة أن أصل إلى البذور، التي قد تقودني إلى الكهف وساكنه، لكن عجزت عن الاستمرار، فقد يؤدي هذا إلى انهياري فأتساوى بالأرض. نكصت بعض الأحيان تبدو قمتي راقصة لهدايا، لكن ليس لديها خيار إلا رعاية النبتة القادمة من ساكن الكهف.

أخيراً حدثت كارثة قلبت سعادتي إلى تعاسة. جاء مشروع ومعه مهندسوه إلى قمتي العزيزة، غرسوا أعمدة من مواد صلبة غريبة، آذنة بدمار قمتي. أزالوا بادرات ساكن الكهف، ليغرسوا بادرات لا أعرفها. لأني لا أستطيع إيقاف الكارثة، ومن فرط جزعي وحنقي تململت، غمروا أجزاء مني صخور سائلة، ظناً منهم أن أسطحي لينة، فلم أكررها خوفاً على ما تبقى.

رعب عظيم يجتاحني خوفاً على ساكن الكهف لو وصلوا إليه، فسوف تسحقه الخوازيق.

كثير من علب ملونة بدأت تنتشر على جسدي كبثور مؤلمة. كل آمالي كانت تتعلق بأن يكون في مقدور ساكن الكهف أن ينقذ نفسه بمناورة الخوازيق إذا وصلت إليه.

أي قدر من القهر تسببه رؤية عزيز تهوي على رأسه صخرة، وليس في استطاعتك تحذيره، فأنت لا تعرف مكانه، كذلك هو أصم أعمى.

كلما تقدم العمل كانت أنات القمة تصلني، ولكن لم يكن لدينا إلا الصبر في انتظار معجزة.

سكنت حركة ساكن الكهف. لم أفقد الأمل بعد، فقد تكون فترة خمود كالتي أعرفها، يفاجئني بعدها بحركة تجعلني أرتجف ولو تحت شمس الهجير.

لا أدري ما جعلني متأكداً الآن من مقتل ساكن الكهف، للمرة الأولى تسألني قمتي عنه، ودموع تنسال على سفوحي، سألتني عن ساكن الكهف الذي كان يهديها البادرة، عندها عرفت أنهم قد بنوا عليه بنياناً.

* * *

كلب الزينة

محمد إبراهيم طه

حاول النباح أول الأمر فكان مضحكاً، وبدا صوته ضعيفاً ومضطرباً، كنت أهشه فيفر مختبئاً خلف المقاعد المتناثرة ويصرخ، يتأكد من ابتعادي فيعاود الظهور والنباح. انشغل به صاحبه، يداعبه ويمشط شعره ويعرّفه بالمكان. كان طويل الشعر، جميلاً ومترهلاً حين يتقافز على الأرض خلفه ببطء، فيما لم يعد صاحبه يسب الخدم أمامي أو يبصق على الأرض ناظراً إليّ أو يجلس واضعاً ساقاً على ساق أثناء مروري كما كان يتعمد أن يفعل.

لمحني على الطريق فواصل نباحه واحتد حتى بعدت منه، هششته كما كنت أفعل، فبرم زيله ولم يجفل وخربش الأرض بساقيه. اقترب فبدت نظراته القاسية، اتضحت معالم القوة في صدره وسيقانه واختفى ترهّل الجذع والبطن، وبدا أن شعره ليس طويلاً، وليس جميلاً، اعتبرت نباحه المتواصل إهانة خصوصاً أنه لم يعد يرتدع بالتهويش فاعتدت تجاهله، وبدأت ألزم الجانب الآخر للطريق. اعتاد النباح على ألا يتخطى الأسفلت، واستبعد جيراني أن يكون لصاحبه دور في تحريضه.

حين فاجأني قاطعاً الطريق ومتجهاً هذه المرة إلى ساقي. لم أدر هل كانت خطوة واحدة هي التي قفزتها إلى الأمام تفادياً لأنيابه أم أنني هرولت، لكنني سمعت ربما في هذه اللحظة ضحكة قبيحة ومتهكمة. التفتُّ فرأيته جالساً هناك على أحد المقاعد المتناثرة، يضع ساقاً على ساق ويحرك سبابته. داخلني الشك في أنه يحرك

الكلب بسبابته. يفردها فيهجم، ويلمها فيتراجع مثلما كان يرسل لأبي تعابينه السامة، تلدغه أو تخيفه ثم يسحبها بخيوط رفيعة لا تبين. هوَّن جيراني الأمر، فهو مجرد كلب للزينة، لا يستحق أن أهرول أمامه، ولقمة مسمومة أو رصاصة كفيلة بإنهاء الأمر، فيما جاءني أبي غاضباً على مقعده المتحرك، يغرز سكينه الحاد في صدر دمية أو وسادة.

صرخت حين عقرني أثناء مروري على الجانب الآخر للطريق من دون أن أثيره أو ألتفت إليه شتمت أصدقائي وجيراني وجريت إلى دارنا وصعدت إلى حجرة أبي وأخرجت سكينه اللامع. حاولوا منعي لكنني أقسمت بأن أقتله. منعني الكلب باستماتة. كان يتجنب طعنات السكين المتلاحقة ويهجم في شراسة. تقدمت، كان السكين حاداً ومخيفاً واكتشفت براعتي القديمة في المبارزة، رأيته جالساً هناك يحرك سبابته. أنزل ساقاً وانتصب واقفاً كش الكلب فاستكان خلفه، وفرد ذراعيه مبتسماً ومرحباً، حائلا في الوقت نفسه بيني وبين الكلب. هدَّأني ثم جذب مقعداً ونادى:

– قهوة يا ولد.

«تعشم» ألا يزيد الحادث من كراهيتي له، وعرض ساقي على طبيبه الخاص، فقال بسيطة، قال إنه كلب للزينة ولا يدري سبباً لتغيره هكذا. اعتذر وأقسم بأن أخرج من عنده راضياً. بدا ناعماً أكثر مما توقعت، وكان كلبه مستكيناً تحت قدميه في براءة كلاب الزينة. تساءل في خبث وكان السكين مشرعاً في يدي:

– سكين المرحوم؟

أومأت برأسي وأدخلته، قال بارتياح

– أعرفه.

غمز للخادم بعينه، فناولني حبلاً في طرفه دائرة، وأشار إلى الكلب فارتمى تحت قدمي وأدخل رأسه. كان مسالماً ودامعاً وكنت أحكم الحبل حول رقبته. ناولني حجراً ربطته في الطرف الآخر. سار بجانبي والطبيب والخادم خلفنا حتى حافة البئر، فبسط ذراعه على طوله وفرد كفه، قال وهو يحاول الابتسام:

– تفضل!

دفعت الكلب والحجر في البئر، تابعت السقوط والصراخ ثم الفقاعات المتصاعدة ناولني القهوة الباردة وحمّلني اعتذاره الخاص إلى الست الكبيرة وأوصلني إلى أول الطريق. مات الكلب وكانت ساقي تؤلمني، ولم أشعر بالرضا إذ تكرر مجيء أبي – الذي علمني أصول المبارزة – على مقعده المحرك صامتاً، يغرز سكينه الحاد في فخذيه ثم ينظر إليّ ويبكي. أغلقت حجرتي من الداخل، أحكمت إغلاق النوافذ حتى الثقوب الصغيرة. أرتعد، لا آكل ولا أشرب ولا أنام، أبصق شيئاً عالقاً في حلقي لا يخرج.

أصرخ صراخاً متواصلاً كالنباح. أنتظر نهايتي في الغرفة المظلمة. أرتعد وأبصق، لكنني أرى الأشياء واضحة وحقيقية. أراه مخادعاً وناعماً، كلبه ليس للزينة، يسير في جنازتي دامع العينين وحين يصل إلى أمي ينحني على يديها مقدماً العزاء.

* * *

مكان داخل نفسي.. خارجها

أسماء محمد مصطفى

كهفُ صمت في رحمه يحتويني.. جنيناً، يتشبث بالحبل السريِّ.. جدرانه تسور صوتي، يبارك تلاشي وجودي في أسطورة جمودي.

لكن حلماً دافئاً يتوسل لحظة تعبر في مخيلتي، يمتص آهات وجعي..

كهفي يفتقد دفئك، جدرانه تلهو بكريات الصدى.. أفتقد المكان داخل نفسي، بيد أن الضجيج خارج الكهف يهدد سكينة روحي.. أتوسل نايات الصمت في قلبي ألا تقطع الحبل السري، ألا تطردني إلى مكان داخل نفسي.

أي امرأة أنا عشقت الحب، وقد صوره لي الوهم عصياً على التمزق في حلبات الحرب والحياة؟!

– الحرب لعبة..

– الحياة خدعة..

– الحرب خدعة..

– الحياة لعبة..

والحب وأنت وأنا.. ضحية الخدعة واللعبة..

للحلبات طقوس لا تشبه طقوس شغفي.. صخبي.. بنائي مدرسة للعشق..

لذا أطاح عصف للريح بحلمي.. ظلاً للحزن تركني..

فرت ظلال الذكرى من فراغاتي، وتعرت أرصفة مدن الحب من خطواتي.. فغدا وجهي للطرقات النائية رماداً، وعلى طفل الحب تناثرت شظايا قلبي..

قلبي..كان ذاك اسمه على ما أذكر.. إحدى عطايا الحرب أن تُفقد الحب ذاكرته، أو تُحرض على تناسيه.. تحيل الحياة إلى خفقات خرساء لا تذكر..

قلبي بعد أيام النزف أشبه بألبوم غطاه غبار اللعبة والخدعة.. وأنت تسألني العودة من أقصى محرابي؟!

هناك مع الصمت يعقد حزني هدنة..

فمي.. يتبناه الصمت، يحيره تأرجح قلبي موجوعاً بين المكانين..

لا تلح عليّ بالسؤال..

امنحني زمناً أتأمل نفسي في مرايا المكانين..

دع صمتي يواجه صمتي، يحملني صوب قرار حاسم.. ربما صرخة يطلقها جنين الكهف باتجاهك.. أو.. بالحبل السري تتشبث أصابعي..

في الكهف اتركني، تصالحني نفسي أو تخاصمني.. قد أقطع الحبل بهدير ندائك.. يهرع الرضيع فيّ إلى ذراعيك؛ إلى داخل نفسي، أو أمنح الحرب وجودي، والذكريات.. وأتسور المكان خارج نفسي..

فقط، امنحني وقتاً كيما أعرف أي الأجنة أنا.

*

بأساطير الجزر النائية، هل أحلم معك؟..

هل أتشبث، وبي الحلم يتشبث، في بلد مسفوح الأحلام، ونثار الرماد يتراقص فوقَ شظايا الأجساد؟!

ما عاد يتسع للحلم؛ هذا الزمن!.. ما عاد يعرف عناوين تضاريسي، ذلك الفرح!

فأعجب لهمسٍ تحت ظلال الشجر.. لاختلاس لحظة عشق من زمنٍ للحرب نُذِر..

حتى جموح الفرح، يعجز عن أسري..

يغلب سؤال لحوحُ جموح الحلم:

أمازال الحبُ يسيرُ طليقاً بلا خشية، أم يتعكز خائفاً مثلي؟!

أمازالت فضاءات المخيلة وشواطئ اللازورد تغري القلب بالغرق، أم حاصرها جفاف الحروب؟!

لحظة تسرق لي بسمةً لحبٍ خجول.. بيد إن أسطورة هدوءٍ تجتاح وجودي، تمحو اللحظة، تعيدني إلى خارج نفسي، إذ تتكسر أيقونة أحلامي بدوي قنبلة.. ثمة أجساد تتناثر قريباً من مكاني!!

البركان المسعور يسحب رأسي من جسد ذكرياتي باتجاه محرابي.. يلدغ العقرب زمناً داخل نفسي وقتك لا يتسع لحبٍ أو حلم!!

وأنت..

رأسك مسمار في جدار نشرة أنباء..

غضب الجرح والخيبة يسلبك حق الحب..

هذا وقت الغضب..

طقوس الحب والحلم.. ترف وبطر..

تصرخ بي: كما قال لك عقرب: الساعة تعلن البكاء عن الوطن!!

تتناثر دموع الحلم على زجاج الوقت مطراً لا يبلل السعفات اليابسات، فلا يتغنج الثمر..

تلقي السماء كرتها الفضية على وسادتي، تعزيني.. تهجو اغترابي..

ويحه.. زمن الغدر أيبس الغيث فينا، فصار دمعنا كراتٍ تتناسل بين عقاربه..

ويحه.. الخنجر المسموم في جسد الوطن..

ويحه.. الحب ما عاد هو..

ويحه.. الحلم ما عاد هو.. ما عاد نحن..

تضاريس الوطن تغيرت.. طقوس الحياة استُبدلت..

ذكرياتنا في أثير الأدخنة ذوت، وبين المقابر تاهت..

تواقون نحن لحلم جديد في أساطير المحيطات اللازوردية والجزرٍ البلورية..

وتوقي رهنُ زمنِ تسمرك في جدران نشرات الأخبار..

قل: إن المسمار سيهبط قمراً على وسادة حلمي.. عندئذٍ أقول: إنّ أفقاً للحياة قد يتسع..

قل لي بصوتٍ يعلو هدير الموت الأحمر.. إنّ مكاني هو أنتَ.. عندئذٍ أقول.. إنّ مكاناً غير مكانك، غير مكان أناسيّ.. لن يحتل نفسي.

* * *

حـــرث النــــار

فــؤاد قنديــل

بذور

اللهب الصغيرة تكبر فتصير وروداً من وهج منير أبيض مشوب بحمرة، وتستطيل فتغدو ثعابين بأجنحة تطير، وتتحول – بنهم واجتياح – إلى شياطين نارية ترتدي العباءات المشتعلة، أسنان النار تطقطق وهي تقضم ما تأكله.

تمضغ في عجلة وتبتلع وتكبر وتمتد وتصبح نهراً من اللهب الهائج والجامح، أدهش لهذه العجلة، كأن الموعد قد أزف ولابد من أن تنتهي من المهمة المقدسة حتى لا تلقى عقاباً ثقيلاً وباطشاً. تعلو النار وتفرح، تعدو وتطقطق، تلتهم كل ما تلقاه. الأحراش وعيدان الغاب الكثيفة، عجلات الكاوتش، الورق وأوعية البلاستيك، جثث الكلاب والقطط، الدجاج والفئران والعِرس.. بقايا ضفادع محللة في مستنقع قديم. أجهزة معطلة. أخشاب وقلوب محطمة. خلاص أجنة مولودة حديثاً. ألعاب أطفال سئموا منها. ضفائر متعفنة مع لفات البامبرز ودلاء البويات نصف المملوءة وماء الوجوه المراق، عصائر الخجل المتخثر. زيوت سيارات ألقاها أصحابها في هذا المقلب عبر سور متهدم لبقعة كانت حلماً لمشروع لم يتم.

منذ سكنت أمام المشروع الجثة، قبل خمس عشرة سنة وهو يجابهني كلما خرجت إلى الشرفة.، أشعر بالخزي والاستياء.. مستشفى كبير لعلاج الأمراض المتوطنة كان يجب أن يقام هنا. وضع أساسه الرئيس، لكن خلافاً بين الحكومة والمقاول أوقف العمل.. أسرعت النار تسقط اللافتة وتأكل حروفها التي تتضمن تفاصيل المشروع.. خمس عشرة سنة!!

المشهد رائع.. الصعود المدوي والشامخ للنار المهيمنة.. خرج العشرات من بيوتهم ليباركوا أياديها البيضاء التي تعتزم أن تسوي كل شيء بالأرض وترحمنا من تلال القبح التعسة.. فكرت في تاريخ النار المشرق والنبيل.. لقد صنعت الحياة حتى حين كانت تهدم، وعلمت الإنسان وقادت التعمير والصناعة.

لفتت انتباهي حركة غريبة. تأملت جيداً ما يجري.. ثمة أولاد يخرجون من ألسنة اللهب وهم يهللون.. ماذا كانوا يفعلون في الأرض الخربة؟ ولماذا ظلوا بين النيران؟ تزحف عليهم وتشملهم عباءتها المتعالية، صهدها يلفحني وأنا بالطابق التاسع، تزداد جسارتها وتواصل الالتهام.

كميات هائلة من الدخان الأسود، غطت العمارات وبلغت السماوات، بقيت واقفاً ومستمتعاً، أغرس المشهد في أعماقي كنت في الجهة البحرية بالنسبة له. العمارات الواقفة جنوبه أغلقت النوافذ بإحكام، وأسرعت كل من لها غسيل برفعه من الشرفات.

طوال الأشهر الماضية جلست في الشرفة أتأمل البقعة المارقة، أحسست أن بيني وبينها علاقة وتماثلاً نسبياً.. تشملني حالة غريبة من الكآبة والجفاف واليأس. روحي جرداء خربة، لا أمتلك رؤية صافية لأي قضية، السماء ملبدة ومناظيري عقيمة وجامدة، كيان فارغ يحتشد بالأعشاب الشوكية والظلام، تتناثر في أعماقي. فتات الأحلام والأوهام وتأوهات الجسد الشائخ، لدغات سامة لا تأتيني إلا ممن شربوا من عرق العمر المهدر.. مؤامرات صغيرة يزرعها حقد الأدعياء، أخبار تعسة عن دماء مجانية تسيل في كل مكان، أصوات مدوية للتخبط والارتطام. دموع الكرامة والمبادئ التي تخلى عنها الكثيرون.

في داخلي عالم عاجز وحائر وساخط ومؤهل للانفجار.. أحراش كثيرة بأعماقي تتأهب للانفجار.. لم تفلح قراءاتي للأعمال المتألقة أن تلهمني أو تحركني. ما أشبهني بهذه الأرض الخربة.. لست إلا مستنقعاً محشواً بالجثث والنفايات والعبث المجنون والروائح المتوطنة وطبقات القبح والعجز والبوار.

أنبأني جاري الواقف في الشرفة أن الأولاد تسللوا إليها وألقوا عليها ألعابهم النارية.. بمب وصواريخ حبش وأطاليا. أنبأني أنها كانت مرتعاً لمدمني المخدرات والشمامين، ومهرباً أحياناً للصوص. تمنيت أن يتوقف، ليست مهمة الآن حالتها في الماضي، المهم أن أسنان النار النشطة، تحرث الأرض وتنظفها. لاتزال الكائنات الصغيرة المختبئة والمفزعة تبحث عن سبيل للفرار. ما أروع النار!

لم أستطع المغادرة، تجمدت في مكاني، أحاول أن أبلور في خيالي وعقلي تعريفاً محدداً

لفلسفة النار في عملها الأسطوري المجنون، وإخلاصها المثالي في الاكتساح. هل حقاً يرى البعض أن الماء أقوى من النار!

الماء يبني ويعمر، لكن الهدم أحياناً يكون أعظم. تقدمي أيتها النار المبدعة فاجتثي من الجذور كل قبح وخمول وتخلف ويأس. اقتحمي العالم واقتحميني. اجتثي كل ملل وعجز وتعاسة. اكشفي كل المخبوء من أحراش النفس ودعيه يعانق النور والفضاء الطازج الجميل.

أنبأني جاري أنه اتصل بمرفق الإطفاء. تمنيت ألا تصل سيارته.. سوف تتأخر بالتأكيد. الطرق مزدحمة في هذه الفترة المبكرة من المساء، وسوف تتاح الفرصة لراقصات النار الماهرات كي يقدمن عرضهن المثير.

بعد ثوان بلغتني صلصلة السيارات الحمراء الضخمة وآلات تنبيهها معلنة قدومها المتحمس للنجدة. أسرع الجنود بالهبوط وخلال ثوان قليلة كانت خراطيم المياه والمواد الكيمياوية تهاجم تلال النار بكل ضراوة وإصرار. تبدو المياه وهي تسقط على النار كأنها تذوب فيها وتختفي. والنار لا تحفل بهذا السائل الشفاف الرقيق، لكن الماء الذكي يتجه إلى جذور النار، وإلى الأرض التي تطعم اللهب فيخنقها ويكتم أنفاسها.

تدريجياً هبطت قليلاً ألسنة النار الساطعة. تناقصت وتمزقت.. غدت جزراً، ثم تقلصت وتقلصت. اختفت تقريباً بالونة الدخان الضخمة التي شملت الحي كله.

ها هي الأرض الجديدة سوداء من تفحم الأخشاب والفضلات، لكن الرؤية فسيحة والمدى متسع، ولم تبق إلا مصادر محدودة للدخان، رجال الإطفاء يصبون عليها من الخراطيم دون أن يؤثر ذلك في كبح روائح الاحتراق النفاذة.

القعقعة الضخمة لجمهور تلهف لمشاهدة الأحداث المسلية شرعت في التفكك.. انتهت اللعبة واستعد النظار لمغادرة المسرح. يضيق المكان وتتفتح قيعان أعماقي المنقبضة.

أتيحت الفرصة لبعض النسمات الخالية من رائحة القمامة المحروقة أن تمس وجهي بمودة وحنان، تمكنت من التنفس في يسر.. تأملت المدى المفتوح والمباني والأضواء. ثمة حوار عميق يتردد بين الكائنات بعد أن تخلصت مما يكبلها. شعرت أني مثلها مستعد للحوار، وأن لدي ما يتعين البوح به. ثقب ضئيل يتسرب منه الضوء. رفيع نافذ يمضي بثقة وسط الظلمة المحدقة. ثقب في روحي، أود الآن أن أمسك بالقلم وأنثر به كلمات متحفزة تتقدم في طابور بلا نهاية بعض العبارات المتلهفة شوقاً للعناق المتجمع في نسق أثير.

* * *

قصص

أحـمـد حـديـب

لايزال في الوقت متسع

هــذه أول عبارة خرجت تتأرجح من فمه ليدلقها على مسمعي، فكرت بعبارته تلك وتحركت من ذهني قافلة من الأسئلة ترى هل ننسى كيف كنا ننسج من صباحات الفجر أغنية أو ننسى كيف كنا نصنع من شعاع الشمس أشرعة؟ ثم صمت وقال: أنت مازلت ملتحفاً ببياض القرى، ومازال في الوقت متسع لاكتشاف هذا العالم من حولك... وصمت.

عدل من وقفته، وأخذ يصلح غترته وقال لي: الموضوع قد يطول نقاشه فأنت مدعو غداً لوجبة عشاء، سأكون في انتظارك في تمام الساعة الثامنة مساء. قفل راجعاً نحو سيارته وأدار أحد الأشرطة التي يتبجح في اختيارها، فهو مغرم بشراء كل جديد في عالم الكاسيت.

أرجع سيارته للخلف وقال لي: سوف أنتظرك، لا تنس. إنني أعرفك دائم النسيان، وحتى لا تذهب تكاليف العشاء هباء. قالها مازحاً وابتسم.

بادرني قائلاً... أنت كما أنت لم يطرأ عليك أي تغيير منذ افترقنا. هدوءك.. ابتسامتك.. أسلوبك المرح مع الآخرين. كل هذه الأشياء حاولت أن أكتسبها لكنني فشلت. لا أدري لماذا؟ هل هذا راجع إلى نفسيتي المحطمة تجاه الأشياء من حولي حتى الحارة التي عشت فيها كنت نادراً ما ألعب مع الأطفال من أقراني، فهم

يخافون مني لأني كنت عنيفاً وفوضوياً معهم حتى كانوا يسمونني بالـ... وترسخت هذه المقولة في أذهان الأطفال الصغار حينها ضقت بهم، وخرجت متنقلاً إلى حارة أخرى. جدتي المسكينة تخاف عليَّ كثيراً. مازلت أذكر حينما جئتها وقد شجت جبهتي، وكيف أقامت الدنيا وأقعدتها من أجلي. إنني أحبها وأخاف أن أفقدها في أية لحظة فعندما أهم بالخروج تودعني كثيراً وتقبلني. وتقول لي لا تسرع في الطريق وهي لاتزال على ذلك الحال حتى ينفر الدمع من عيني. جدتي هي كل شيء لي فأنا دائماً أحدثها عنك، وأصفك لها وأقول إني سوف أصطحبك معي لتراك، ودائماً ما أخلف وعدي، وأنتحل كل الأعذار، وهي تبارك في ذلك. جدتي ستعمل وجبة العشاء بنفسها احتفاءً بقدومك إلينا. حينما حرك سيارته قال لي: لايزال في الوقت متسع.

تـــــورد

تنبت الكلمات على شفتيها فتورق خوفاً. احذري أن تخرجي وحيدة، والبسي فستانك الطويل، واجعليه يستر جسدك كاملاً، والبسي عباءتك الثقيلة المسترسلة إلى الأرض، واحذري أن تتعطري فأوان التورد لم يحن بعد ولا تنسي أن تأخذي أخاك الصغير لكي لا يعترض طريقك أحد، واحذري الذين يجلسون على قارعة الطريق فأعينهم تلتقط كل شاردة وواردة، وحين تذهبين لا تتأخري وتكلمي بصوت خافت حتى لا يسمعك من حولك، وإن أتاك أول الخاطبين لا ترددي واحذري أن يسبقك الزمن فلا تجدي من يؤنس لياليك.

تجلس أمام المرآة طويلاً، تجدل شعرها الليلي. تتأمل تورد وجنتيها وجسدها البض داخل ذلك الفستان. فجأة حدقت في وجه المرآة:

ترى لماذا وضعت هذه المرآة؟

تتذكر وقفتها الطويلة، ثم تميل بوجهها لكي تبعث عن شيء لا تدري ما هو؟ فكرت في الكلمات التي نثرت على مسامعها، والتي مازالت عالقة في ذهنها. ترى لماذا؟ تضحك في داخلها، وتجلس متسمرة. تميل برأسها يميناً وشمالاً كأنها تراقص تلك المرآة. حينها ترمدت الكلمات على شفتيها، فأورقت إغفاءة عميقة.

* * *

الحفلة

فاطمــة الرومــي

كــان حضوري هذه الليلة لحفلة زفاف ابنتي ترى مختلفاً عن حضــور أي أم لليــلة كهذه.. إذ كان حضـوري كأي مدعوة أخرى. خالجني شعور بأني لم أكن سوى ضيفة شرف تحمل لقب أم وبس.

أصطحب معي إلى هذه المناسبة ابنتي الصغرى سارة، فهي التي لا تفارقني، بل إنها تمنحني في هذا المساء شعوراً لا بأس به من السعادة.. هذا الإحساس الذي سلبت إياه لذنب اقترفته سوى أنني أصبح مطلقة.

وسط هذا المكان العابق بالفرح والزغاريد انتابتني هواجس الماضي: لم أكن وحدي المسؤولة عما حدث لكنني أنا من حملت هذه الوصمة التي تسمح لمن حولنا أن يمارس عليَّ سلطته الجائرة إذ لم يتوان عن نعتي بكل لقب يحملني مسؤولية انهيار أسرة كانت في طور التكوين.. حتى وجد زوجي وأسرتي من ذلك سبيلاً إلى حرماني أبسط حقوقي دون شفقة أو رأفة بحال ابنتيّ الصغيرتين.

كان عتب من حولي مارداً، وصوتهم واحداً: كان عليك أن تصبري. في هذه الليلة فقط تمنيت لو أنني صبرت واحتملت كل ما أصابني في سبيل بقائي إلى جوار ابنتي.. ففرحة سارة بوجودي معها في حفل زواج أختها هذه الليلة تعادل سعادة الدنيا وتضمد بعض جراحات السنين.

***

فيما الحاضرات يرشفن كؤوس الفرح والعروس ترفل بالبياض والعذوبة، لتستدير نحو باب الجناح الخاص بها. اقتربت منها. ضممتها إلى صدري بشيء من الحرص حتى لا أفسد شيئاً من زينتها، متأملة جسدها الغض الذي نما بعيداً عني حتى أصبحت عروساً رائعة. دقات قلبها، وبريق عينيها تشيان بسعادة غامرة تمنيت أن تدوم، لكنها لم تطل سوى للحظات لتغادر نحو عوالم جديدة.

بينما كانت سارة تلتصق بي من الخلف التفت إليها باسمة وهي تنظر إلى صويحباتها وتمسك يدي بزهو وتتراقص مشاعر الفرح في عينيها.

خلت أنه لم يكن هناك أحد أكثر سعادة منها. تماديت في تخيلاتي ولم أنتبه إلا وهي تهز يدي:

ماما.. ماما.. الجوال.

رددت فوراً: نعم.. ليأتيني الصوت من الطرف الآخر: هيا.. لم تنته بعد؟ لقد تأخرنا يا امرأة.

أجبته وأنا أتأمل وجه سارة: بلى.. بلى سأخرج حالاً.

ما إن نطقت بهذه العبارة حتى شعرت بكفها الصغيرة تقبض على كفي بقوة.. غاضت أنهار الفرح في عينيها، لتنهمر شلالات حزن مالحة شعرت بملوحتها تنسكب على جراحات قلبي فتدميها.

جثوت على ركبتيّ لأصبح على مستوى وقفتها. احتضنتها بحنان. خيل لي أثناء عناقنا أن كانت الدنيا مطر.

وافترقنا..

ومضينا..

في تلافيف السحاب..

ولظى.. من دمعهِ المنسكبِ..

دقات قلبينا طغت على صوت طبول الفرح. خلت أن النسوة يرقصن على أوجاعنا.

بدا لي هذا الأمر ضرباً من السخف.. كيف لهن أن يرقصن بهذا الانتشاء؟!.

تُرى.. هل رمت كل واحدة منهن بحزنها بعيداً هناك قبل أن تدخل هذه القاعة؟!.

رفعت رأسي إلى وجه سارة وغمرته بالقبلات المخضبة بالدموع ثم همست لها: حبيبتي سأغادر الآن.. خالك في الخارج ينتظرني، ودون أن تقول أي شيء ضمتني وهي تنشج حتى هممت بالوقوف وهي ممسكة بكفي تسير بجواري.. قبلتها ومسحت دموعي.

عندما وافيت بوابة الخروج قبلتها وضممتها ثانية بينما اكتفت هي بطبع قبلة على

كفي وهي تضغط عليها بدفء تود لو يدوم.. سحبت كفي ببطء من بين كفيها وعيون من حولنا ترقب المشهد. ارتديت عباءتي، وناولتني ابنتي حقيبتي وهي تودعني: مع السلامة يا ماما. ثم استدارت إلى الداخل.

فيما تلفعت بالسواد عابرة صوب بوابة الخروج حانت مني التفاتة خاطفة نحو القاعة السابحة في أضواء الفرح ونثار الورد، وصوت المغنية السمراء وهي تردد: الليلة ليلة فرح، كانت سارة في هذه الأثناء تمسح دموعها وتغيب وسط الزحام، ربما تغرق في بكاء صامت.

أحسست بها طائراً كسيراً، وهي ترقب الصغيرات يركضن في أذيال أمهاتهن لينغرز السؤال في قلبي كنصل حاد: تُرى من أشعل حرائق الحزن في قلب ابنتي سارة؟!.

أشحت بوجهي خارجة والمغنية السمراء لاتزال تردد: الليلة ليلة فرح.

* * *

عندما نحلم بالبحر

سعيد بوكرامي

أعتقد أنني أحب السمك والبحر، لكنني للأسف لا أعرف الصيد ولا العوم، لهذا بقيت طوال حياتي القصيرة أحب شيئاً أسمع عنه ولا أراه ولهذا السبب أيضاً حلمت بقصص عجيبة تشبه مغامرات السندباد وجول فيرن وموبي ديك. طبعاً لم تكن بالضرورة متوافقة مع الواقع البري أو البحري بكل تفاصيله التي تعرفونها حق المعرفة.

نعم كانت تصلنا عربة سمك مجمد تقطع مسافات طويلة لتصل إلينا، وكنا نستقبلها بحفاوة زائدة، فكنا نشتري السردين كله ليس عشقاً لهذا السمك البراق المغفل الجاحظ العينين كمصدوم، وإنما كي لا تذهب الشاحنة إلى قرية الجزيرة المجاورة لنا. لا نحبها أن تشترك معنا في أي شيء. أحياناً يحمل أحدنا كمية من السمك ولا يستهلك منه إلا قسطاً يسيراً، والبقية يرميه للقطط والمشردين. أنا شخصياً لا أفهم لِمَ تنشب العداوة بين الجيران؟ من جارك في البيت المجاور إلى القرية المجاورة إلى المدينة المجاورة إلى الدولة المجاورة!

كنت في صغري أمتنع عن أكل السردين بدعوى أنه ميت عيونه المتحجرة كانت ترعبني، والآن أعرف لم كنت أكرهه؟ لأن في جوفه قطعاً من لحمنا، والبحر أيضاً كرهته لأنه يؤثث أعماقه بهياكلنا العظمية

عندما أستيقظ من نومي أخرج من صراع قدري مع حيتان البحار العظمى التي أسمع عنها ولم أرها إلا في أحلامي. كانت

رائحة البحر والسمك تحوم حولي كغمامة ملاك صغير، وكأن قدري لن يكون سوى في البحر، خصوصاً أن قريتنا عين العميان، لم يعد لهويتها من معنى. نبع الأساطير والمعجزات جف منذ سنين، وبقي بعض العميان القادمين عن طريق الخطأ إلى قريتنا يتشبثون بالخرافة في انتظار المعجزة.

العميان الذين يصلون إلى القرية لا يحملون معهم شيئاً جديداً. عندما كنت أسأل عما يوجد خلف العين والغابة والجبال كانوا يردون الجبال والغابة والعين. وعندما أحتج على أجوبتهم الضريرة يدفعونني بعصيهم وكأنهم يدفعون حقيقة موبوءة.

كنت كل صباح باكر أقتفي أثرهم وهم ينزلون إلى العين باحثين عن شعرة أمل، وحين لا يجدون غير الحصى الساخن الراقد في جوف العين يرتدون إلى ذكرياتهم القاسية. لا تصلني من أحاديثهم غير إشاراتهم المبالغ فيها، وهم يلوحون بعصيهم وكأنهم يحاربون طواحين الهواء.

الآن وبعد ما حدث ما حدث، يمكنني التفكير أن الطبيعة لم تكن أبداً رحيمة بنا بل كانت كقلب ديكتاتور مجنون بالعظمة. نحن لا نملك غير التراب والسماء. التراب بين أيدينا والسماء في عيوننا نمد إليها رجاءنا أن تمطر، لكنها تنسحب بزرقتها من دون أن ترد. ولأن الشمس تحبنا بمازوشية فهي تحنو على رقابنا بضوئها اللاهب. قطعاً لن نحب الأرض لأنها من دون فائدة في سهولنا الأفريقية، ولن نحب أمهاتنا اللائي أخرجتنا إلى الشمس نتيجة خطأ في تناول أقراص منع الحمل. ولن نحب آباءنا لأنهم لا يجدون ما يفعلون.

لا أريد في الحقيقة أن أشغل بالك بهذه الترهات. المهم أنني تعلمت تلحيم الحديد كي أهرب من مدرسة بعيدة ومعلمين يائسين من كل شيء. ولم تكن الحياة جميلة بعنف الصراع مع الحديد والنار، فهربت في أول فرصة إلى سهول الفلفل الأحمر، حيث تعرفت على شاحنات السائقين الإسبانيين الذين يصلون في حالة مزرية من التعب، ينامون نوماً عميقاً في انتظار شحناتهم الجديدة.

كنا حولها نحوم كعقبان تنتظر بقايا وليمة، وحين سنحت لي فرصة حقيقية للعبور إلى الضفة الأخرى، عضضت عليها بالنواجد، لكن قبل مغادرة الشاحنة الموقف ضبطني سائقها فهربت، ولأن التكرار يعلم الحمار فقد تعلمت كيفية حشر جسدي بين دفتين من الحديد تاركاً جسدي مصلوباً بينهما وكأنني قطعة حديدية إضافية.

في طريقي الناجحة هذه، كانت الهواجس تتلاطمني: هنا يلقى عليَّ القبض. هنا يشبعونني ضرباً.

في طنجة، كنت أرى العالم الموبوء وهو يهاجمني كوحوش مفترسة، أطفال تدهسهم الشاحنات، وسياح المتعة يتأرجحون بين الشمال والجنوب.

كنت أسمع حكايات عجيبة عن موت الكثير من العابرين السريين غرقاً في البحر، لكنني أسمع أيضاً عن الذين عادوا بثروات من التهريب والمخدرات وتجارة الجنس.

أرجو ألا أكون قد أزعجتك بقصتي هذه. تعرف منذ تلك الحادثة التي قطعت فيها ساقي، لم أتحدث مع أي أحد، حتى عندما جاءت الشرطة الأسبانية تستعلم عن هويتي وظروف حادثتي لم أتفوه بكلمة واحدة، لكن معك أنت الأمر يختلف ربما لأنك (مهاجر سري) مثلي.

أومأ زميلي في الغرفة بإشارات تدل على أنه فهم حكايتي، لكنه ليس بمقدوره أن يتكلم.

وعندما تطلعت إلى وجهه المتواري خلف عمود النور الآتي من النافذة رأيت حفرتي عينيه الفارغتين.

فسأله بفزع:

أين عيناك؟

أجاب بحزن:

أكلهما السردين.

* * *

نزهة مارشال

محمد اليحيائي

عـاد «مارشال» من نزهته المسائية، كعادته، متكدراً تعبان، ولكن، هذه المرة، بدا أن كل شيء فيه قد استنفد، وأنه لم يعد بمقدوره تحمل المزيد، نفخ حرة ونظر في عيني السيد بقرف وارتمى في حجره وهس رأسه وطوى قائمتيه وتكور وأغمض خرزتيه الزرقاوين وأغفى.

طأطأ الخادم مقوساً عنقاً ناحلاً طويلاً ورأساً مثل الباذنجانة، وقال: «أصلاً الجو في الخارج مش ممكن، حر ورطوبة ولا أحد يتدخل» قال السيد، وكان صوته الذي يشبه العواء يخرج، كأنه كان يخرج من مكان آخر غير فمه: «تعبنا منهم ومن حرهم ورطوبتهم كأنهم أذن من طين وأذن من عجين، يعني بالله عليك ما يعرفوا أنه في خلق تحب تتنزه».

نفخ السيد، الذي بدا هو الآخر غير قادر على تحمل المزيد، في حرة وحسرة ويأس وهو يربض فوق الكنبة مثل بقرة تطوي قائمتيها تحتها، وزرق عينين أموميتين متعبتين، إلى سقف القاعة حيث عنقود الثريا الضخم بشماريخها الذهبية ولمباتها المئة التي يمكنها، بومضة واحدة، غسل الظلام من مدينة بأكملها.

كان الجو في الخارج، كالعادة في هذا الوقت من العام، لا يحتمل لكن الخلق تعيش، تذهب وتجيء وأحياناً تتنزه وكانت للسيد مطالبه الدائمة بضرورة التدخل، ذلك لأنه لا هو ولا مارشاله أصبحوا قادرين على تحمل هذا الفصل الطويل من الدبق اللزج والحموضة الكثيفة، لكن الدوائر المعنية كانت دائماً تتجاهل

مطالب السيد بأذن من طين وأخرى من عجين، وإن كانوا أيضاً غير قادرين على الوصول إلى المقام العالي ببيان أن الأمر ليس بأيديهم وإنما بيد الله وأن نزهة كلب لا تستحق كل هذا التوتر والانزعاج من جناب السيد.

تنفس «مارشال» بعمق وهو يغطس ويتكور في دفء حجر صاحبه وراح يصدر هسيساً خفيفاً كأنه الشخير. نظرت العينان الأمومويتان بحنان إلى الحيوان المستسلم لدفء وركي البقرة. انحنى السيد وباسه فوق أنفه، ومرر، بخفة أصابعه خلال الشعر الكثيف الناعم الذي بين الأبيض والبني، اللون الذي، كما يزعم السيد، لا يتحصل إلا في سلالة ذات محتد.

تنهد الخادم وهو يقرفص عند طرف السجادة، وقال: «كلهم يموتوا في الحسد ويتمنوا لو عندهم واحد مثل روشي»، قال السيد في عواء خفيض: «خليهم يموتوا. أصل الكلب من أصل صاحبه، وبعدين الكلاب مقامات، ثم عوى بصوت أكثر حدة: «يعني هذا ولا الرعاع يريدوا يكون عندهم كلب مثل كلبنا نحن، مخابيل هاذولا ولا إيش». صمت ونكس نظرة حب وحنان أمومي وانحنى وطبع قبلة صامتة بين أذني «مارشال» ثم كمن تذكر شيئاً مهماً، أخرج عواء مجروحاً لا يمكن لأحد التكهن بمصدر انبعاثه «هذي الناس أصولهم مخلطة، واحد من شرق وواحد من غرب وفوق هذا يبغوا يكون عندهم واحد مثل روشي، يعني هاذولا ناس ما عارفة وزنها، روشي مش كلب عادي عثمان، روشي من سلالة كانيش». صمت وأغمض عيني البقرة المرهقتين وسحب نفساً عميقاً وأضاف «روشي لورد، أمه كانت كلبة تخص اللورد هوارد فيرداي، وأبوه يقال إنه كان يتبع شاعر مشهور.

تخيل كيف واحد ينتمي إلى هذا الأصل النقي يقدر يعيش وسط هاذولا البهايم وهذا الجو الذي يشبه اللبن الفاسد». بدا السيد في حالة ما يشبه السعار المكتوم، لكن تدخل الخادم فش حدة سعاره وأعاد البقرة الرابضة فوق الكنبة إلى حالة برودها «خفض صوتك، روشي نايم» هز السيد رأسه مسقطاً نظرة حنان على «مارشال» في الوقت الذي حرك فيه الكلب قائمتيه مبدلاً بينهما فيما بدا استسلام عميق لدفء الحجر الأمومي، لكن سائلاً أصفر اندفع من بين قائمتي «مارشال» بلل ثوب السيد ووركيه، همس السيد للخادم «روشي باين غفي، خذه إلى سريره، ولا تنسى...» أغمض السيد ورفس برجليه رمش بعينيه وقال في نعومة وتبتل «عثمان حبيبي لا تنسى الحليب، حمام الحليب عثمان أريد نغطس» حمل الخادم «مارشال» برفق وهو يلحس بلسان سحلية شفته السفلى مرسلاً نظرة ذئب لئيم إلى قفا السيد، ثم صعد الدرج اللولبي واختفى في الطابق العلوي. قلب السيد

جسد البقرة على بطنها ومد قائمتيها على طول الكنبة، تحسس السائل الأصفر الذي بلل ثوبه ووركيه وابتسم. مد يده إلى جهاز التحكم من بعد. دعص عليه فانداحت موجات ناعمة من «البحر وسفينة السندباد» المقطوعة التي يحبها لرامسكي كورسكوف، والتي يحبها أكثر كلما انتابه الشعور بالفخر والوجاهة والتميز، فهو أيضاً، ينحدر من سلالة ذات متحد.

* * *

قفزة أخرى لطائر وحيد

حسين عبدالرحيم

كطائر وحيد تائه تبحث يا محمود ومنذ الأزل عن رفيق؟ وحيداً تسعى بشغف للتلاقي، خمسة وثلاثون عاماً مرت. منذ زمن طويل والطائر التائه يحلق في السموات محاولاً اختراق الحجب ليصطدم بركام السحب فيتهاوى مذبوحاً ويعاود الركض للتحليق من جديد نسمة عفية تتلاشى في مهب الريح.. ياه..! ياه يا محمود على القيد الفولاذي الذي يطوق عنقك. مخنوق يا محمود كبت وحرمان وشقاء ويقظة بلا حدود. الوعي عبء وأنت مثقل بالأنين دوماً.

تنهل وتغوص فتعشق فتشتبك فتتلاحم قاصداً التلاقي للارتواء والتجلي والسمو فتصطدم لترى الطفو الوهمي بعثية حواسك الفائرة، تتسع الرؤيا فتكثر من أسفارك وتتعدد الخطى وتتبدل المسارات في المدن والعواصم. عشقت الترحال في المكان والزمان فضاقت الأرض فماذا أنت بفاعل؟ حب من جديد يا محمود. أعشق بجد. عشقت كثيراً وتجليت في العاصمة الأم ودرت ليالي وليالي في المدينة الساحلية وقت الغروب وعند شاطئ المتوسط الطويل الممتد بلا نهاية، قرب البوتاغاز وفوق صخور الثكنات العسكرية جهة ك 3 حرس الحدود وجنودها السائرين دوماً فوق رمال صفراء ساخنة، سحبت «زينب» من أناملها وخطوات فوق الرمال الناعمة المبتلة من بدء كانون الأول (ديسمبر) وراقبتك «رغداء» عن قرب بحسرة فانفتحت مسارات الحنين في الأرواح وتجلت الحواس فبكت العاشقة القديمة عند عتبات الخريف المبكر الداني نداه فوق رصيف البوابة الحديد المغلقة للفنار القديم،

تركتك لتكمل غزواتك محلقاً مع النوارس حتى أعلى نقطة فوق الطابية ليشهد على غرورك وارتجالك تمثال «ديليسبس» المخلوع وقاعدته البازلتية المثقوبة، والليالي يا محمود: أين لياليك مع زينب ونهى ومنى؟!

قضمات «المارون غلاسيه» السائل تسبح فوق رخام كوفي شوب «ملفاي» وجيانولا والقمر المستدير يجوب الخلاء المتسع أعلى فضاءات المتوسط مطلاً على الرماد وسكون شرفات البرجوازيات والأجساد الطرية التي تتمدد أصابعها بذعر فتتوهج الأنامل بخجل مصطنع أسفل الخيام الوردية المتراصة، قرب نادي الصيد عشقت كثيراً وخدعت أكثر فانخدعت، ولكنك لم ولن تعرف المعنى الجوهري للحب الحقيقي المؤدي للاكتمال بعد نشوة وخلاص طامعاً في تحليق من دون سمو. انفلتت الأيام والسنون من بين يديك فتهت وصرت مقبلاً بالحنين الجارف.

إلى أين أنت ذاهب ولمن كل هذا الحنين يا محمود؟

لماذا الأسى على ما فات يا محمود...

منى هل تذكرها يا ابن «البتانوني»؟!

ورغدة ونهى وآمال وداليااتك الآخريات البرجوازيات... وعلا الأرستقراطية، التي راودت زميل طفولتك محمد بن خلف في مطعم «الكنج» وأصرت على أن تراقصه على صوت خوليو اغليسياس في ليلة رأس السنة قبل الماضية، دارت دورتها الخليعة فوق «البست» فتمايلت وارتخت الجفون... وفي أعلى طوابق السفينة القبرصية «برنسيس ماريسا» التي تعبر شاطئاً مالحاً متوجهة إلى الجانب الآخر جهة بحر بورفؤاد. ويصعد ابن خلف وراءها متسلقاً السلم الحديدي... لاتزال مخنوقاً يا محمود، إذن غنِّ وارقص، اللي قضى العمر هزار، واللي قضى العمر بجد، راح اللي راح وما عدش فاضل كثير اسع يا محمود. اسع وبدل المسارات، الأرض واسعة والسماء أرحب، المولى يحبك وأنت تحبه أكثر، فسر ولا تحزن، أحب الناس واعشق الفقراء والمساكين، ابحث عنهم يا محمود... دار دورته وعاد من جديد يلف أصابعه حول عنقه المنتفخة عروقه... أطل على الشماسي المنصوبة في العراء فرأى الكراسي خالية وكل عاشق يهمس في أذن محبوبته وتتفرج الأقدام في الخطل بثقة وتغوص الأصابع الصغيرة في الرمال الباردة، استدار فرأى الهالات الشفيفة وبقع الضوء المنثورة الآتية من مصابيح الكيروسين المعلقة فوق الخوابير الحديد المغروسة في البلوكات الإسمنتية... ربت على ضلوعه، زفير وشهيق وشاطئ طويل خال ودفعة هواء خريفي تداعب حواسه المشتعلة ويتجلى هواء ما بعد الغروب فيلتفت لفتة جهة الطائر الخرافي الوحيد، الذي حط فجأة على مقربة من صخرة غارقة بماء رمادي تحجز الأمواج عن الممشى الرملي المتسع.. انكفأ يفرد

راحتيه في الظلمة وبدأ بمداعبة النورس الخائف، تحسس بالأنامل فطار بعيداً عند المراكب القديمة المحمولة فوق أحواض «الرشمة» على إثر صرخة المستغيثة ملهوفة على وليدها الغائص وسط البحر، هرول يقفز صوب شلالات الموج الهادر سابحاً الملابس الرثة الملقاة على الشاطئ.. تاركاً الأصداف الناصعة البياض توشوش على مسمع من الجعارين الراقدة وسط الأخاديد المحفورة منذ رحيل الشمس، قفز القفزة الأخيرة ضارباً وبذراعه اليمنى القوية ظهر الطفل العاري في الظلام، رأيت الأم المكلومة وقد احتضنت الوليد تاركة ثوبها الوردي والشفيف المبلل يرتجف مستسلماً لتيارات الهواء الجارف... تبرق في الظلمة، خرجت سنوات العمر الفائت عبثاً تفر من الرياح... خلف طائر النورس الوحيد، هرول راكضاً ليصعد درجات السلم المنتصب. تجرد من ملابسه وقفز في الأعماق الباردة.

* * *

فكرة واحدة صالحة للدور الأرضي

عـواض العصيمـي

الفكرة الأولى: عندما لم يجد شخصاً يحرره من (G) عقد المصعد ذراعيه ووقف ينتظر.

الفكرة الثانية: فجأة صار روائياً يلاحقه الصحافيون والنقاد، بينما إلى شارع مترب أمام بيته الشعبي، يتجه الكاتب الشاب ويجلس على طرف الرصيف كل ليلة بعد العاشرة يكوي لسعات البعوض بجمرة السيجارة فيما ينقب في رأسه عن فكرة مثيرة لرواية أخرى تليق باسم الروائي الكبير.

الفكرة الثالثة: أدخل عينه في البنوك والمتاجر والشركات الكبيرة، أرسلها إلى بيوت الأغنياء، وكبار الموظفين، عادت إليه بالأخبار، رأيت ما لا يُحصى من الأموال والجواهر والتحف الثمينة، في وقت محدد من إحدى الليالي، أرسل يده المغسولة بدهن العود إلى الجميع، قبلوها وضعوها على رؤوسهم تبركاً بها، وقبل أن ينبلج الصباح، عادت إليه تجر وراءها ألقابه الجديدة ومشاريعه القادمة.

الفكرة الرابعة: لما حانت له الفرصة كانت قد كبرت جداً.

الفكرة الخامسة: على أنقاضه حط رحاله.

الفكرة السادسة: يفكر في يوم ما في أحد الأيام القريبة إذا ساءت الأحوال، يذهب إلى منزل صديقه، وفي يده كيس ورقي يحدث خشخشة مسموعة كلما حاول إخفاءه عن أعين المارة. في الطريق يطويه مضطراً ويدخله في جيبه، لكن الخشخشة تستمر على حالها في الهواء، يسمعها عابرون جدد، يلتفتون إليه، وفي أذهانهم أن الصوت الذي سمعوه إنما يصدر من كيس ورقي في

العادة، غير أنهم عندما يرون يديه فارغتين، يعتقدون أن الصوت يصدر من داخله هو، وعندئذ يتساءلون: ترى ما الذي جعله يحدث صوتاً كهذا؟

الفكرة السابعة: أشارت إلى المكان الذي خبأت فيه جـ.. وبينما الهاتف يرن، يأتيه صوت من الداخل.

– يا منيف.

يتجاهل الصوت، ويعود إلى حرف (الجيم) الذي تركه في اللوح معلقاً.

يتطفل عليه صوت من الخارج:

– يا منيف. شخص يقول بأنه روائي أو شيء من هذا القبيل، يريدك على الهاتف.

يصم أذنيه عن النداء، وكأن شيئاً لم يحدث.

يسمع صوتاً من فوقه من مكان فوق غرفته تقريباً.

– يا منيف، ألا ترد على الهاتف؟ لقد قرروا أن يتصلوا بك أخيراً، أليس كذلك؟

يطلق صوت تأفف من دون أن يحول عينيه عن حرف (الجيم)، الذي بدأت معالمه تقترب من يديه، وكأنه استعاد توازنه في فضاء المخيلة أولاً، وبدا جميلاً على سطح اللوح مثل ضلع منحن من الشوق.

نداءات من كل الأمكنة تأتيه كالمطر.

– يا منيف.

فقط الاسم، ثم لا شيء آخر.

لا يرد. لكنه يتوتر، عندما يتوقف الهاتف عن الرنين، يتأمل (الجيم) المكتمل تماماً. ولكن ماذا يعني في النهاية؟ سأل نفسه وقد أطبق الصمت على المكان، وليس ثمة من ينادي.

في الصباح، يأتي الفنيون لإنهاء التشطيبات القليلة المتبقية في العمارة، يتجنبون إيقاظ الحارس الهرم، معتقدين أن شخيره إنما كان بسبب تأخره في النوم، لكنه في حوالي السابعة صباحاً يستيقظ من نومه ويسأل عن الحارس الشاب واصفاً إياه بالمتسيب.

ربما من أغاني البعوض قرب أذنيه التقط الحارس الشاب فكرته المعتبرة.

* * *

الإصبع

عبدالله الناصر

يتكوم التلاميذ أمام باب المدرسة الضخم المصنوع من جذوع النخل، يفترشون الأرض، يحملون حقائبهم المتباينة الشكل والمظهر مثل وجوههم تماماً.. هناك وجوه لطيفة، يظهر عليها شيء من أثر النعمة، وألبسة لا بأس بها.. وهناك وجوه بائسة عليها آثار الفقر، والفاقة إلى درجة أنك تستطيع أن تقسم أن بعضها لم يمسه الماء هذا الصباح.

ويفتتح الفراش الباب الذي يحدث صريراً مهيباً، ويتسلل التلاميذ في رزانة مفتعلة لأنهم يخافون من خيزرانة المراقب الجلاد، الذي لا يتورع في أن يضربهم في كل الجهات، والمواقع.

حينما تدلف إلى فناء المدرسة تشم عبق الكنس والماء المرشوش في فنائها المفروش بالحصباء الناصعة البياض، وحينما تسير تشعر بوخز حبات الحصباء تحت بطانة حذائك فتدرك أنه ما كان حذاءً جيداً.

وتدخل الفصل الضعيف التهوية، والضعيف الضوء.. السبورة غير ممسوحة ولاتزال آثار خرابيش الأمس باقية، وقطعة القماش المهترئة التي يمسح بها العريف متدلية من حافتها.

يدخل محسن مع التلاميذ الذين يتحركون برغبة منهكة وكأنهم يعومون في فراغ الفصل. وأخيراً يجلس فوق مقعده المعتاد وهو «ماصة» أو منضدة طويلة تتسع لطالبين، ومكانه بجانب الحائط المتهتك الجص، ويخرج دفتر الواجب.. دفتراً غلافه أصفر وقد طبع على ظهره جدول الضرب، وعلى الواجهة

كتب اسمه واسم المادة واسم المدرسة. حينما فتحه ليطمئن من سلامة الحل قبل تسليمه للأستاذ راعه منظر الأوراق التي امتلأت بالبقع والنقاط والشخبطات المتقطعة، وآثار الأصابع الملوثة..!! جحظت عيناه، ودخل حالة من الذهول والرعب..!! فكل شيء كان يتوقعه إلا هذه المفاجأة غير السارة، والتي كانت نتيجة عبث أخيه الصغير..!!

التفت إلى زميله ليريه المأساة وكأنه يستغيث ويستنجد به، لكن زميله لم يعره أي تعاطف أو اهتمام وظل يتضاحك ويعبث مع صديقه الواقف.. وبتلقائية فطرية خلع الورقة وراح يسطر التي تحتها ويكتب عليها بطريقة سريعة وعاجلة، فقد أدار ظهره لزميله، واتكأ على مرفقه، وأرخى رأسه إلى الدفتر، وصار يكتب بسرعة واضطراب، ومرفقه يحك في طلاء الجدار الباهت، ورأس قلم الرصاص يتكسر من السرعة والضغط، فيدخله في البراية ويأخذ في بريه سريعاً فتتناثر النشارة على ثوبه وطاولته ويديه، فيكتب ويداه مرتعشتان ملوثتان بالعرق والنشارة، فيظهر التلوث على الورقة وبين الأسطر، وقبل نهاية السطر الأخير كان المدرس بجسده الفاره الثقيل واقفاً ثم مد يده ووضع إصبعه فوق السطر الأخير، ساداً بذلك جريان القلم وركضه نحو النهاية.

يتسمر في مكانه.. عيناه تتجمدان وتغرورقان بالدموع، ويتوقع صفعه على أذنه اليسري، ثم أخرى على أذنه اليمنى، يهيئ نفسه للصفعة فيصر رقبته وكتفيه، يهمهم المدرس بصوت مربك، ومرعب فيتوغل الصوت إلى أعماق نفسه كذبذبة كهربائية، فيخرج ماء من تحته.. ويسمع زميله خرير الماء، فيتزحزح من مكانه وهو يقول: «أخ الله يقطعك».. يبتعد المدرس، والماء ينساح ويجري مشكلاً نهراً دقيقاً متعرجاً في الممر بين مقاعد التلاميذ. يمتلئ الفصل بالضحك والولولة، والتأفف.

ابتعد المدرس ووقف أمام السبورة، نادى بأعلى صوته فراش الفصل كي يأتي بسرعة. جاء الفراش مهرولاً وحمل محسن بين يديه، وكان ثوبه يرشح بالماء والقطرات تتساقط.. والأطفال يضحكون والأستاذ قد سد أنفه بيده.

لحظتها انسد باب المدرسة أمام محسن إلى الأبد..

* * *

كلما مر محسن بباب المدرسة الخشبي المصنوع من جذوع النخل تذكر الحادث. وتذكر إصبع الأستاذ الطويلة المعقوفة والتي تشبه رقبة ثعبان شرس.. تذكر أن هذه الإصبع حرمته من العلم والمعرفة.. وجعلته يتخبط كثيراً في دروب الجهل.. كلما رأى قلماً، كلما رأى كراسة، كلما رأى طفلاً يحمل حقيبة تذكر الإصبع ففزع، وفر بعقله وذهب بعيداً.

تشرد كثيراً وحمل الطين والحجارة.. نام جائعاً على الأرصفة.. قاسى من الاغتراب في مدن ليس بينه وبينها ألفة.. عمل في تغيير الزيوت، وتشحيم السيارات، وأماكن البناشر، وعمل أعمالاً ليس بينه وبينها مودة.. ولكنه ظل يقاتل.. يقاتل شبح ذلك الإصبع الملعون.

وبعد عراك مع السنين والأيام انتصر في معاركه من أجل كسب المال، وحقق الكثير مما يريد، ولكن عقدة الإصبع ظلت تلاحقه، وتمنى أن يرى ذلك الإصبع فينتقم. كان يتخيلها في نومه ويقظته كشبح أسطوري بشع. وكانت تسيطر عليه فكرة الانتقام من ذلك العدو الكريه، إلى درجة أنه نجر من الخشب إصبعاً ضخمة وجعلها شبيهاً بإصبع ذلك الأستاذ. ثم يأخذ يقطعها بالفأس ويريق عليها الدماء انتقاماً.. ولكن ذلك لم يشف غيظه وغليله.. وساورته أفكار انتقامية كثيرة، ولكن ذلك أيضاً لن يكون علاجاً مضموناً لأزمته.

وذات ليلة كان طفل يتهجى كتابه ويغلط، فينظر إلى أبيه مستنجداً.. فيشيح الأب بوجهه عن عيني طفله، وطفله يتابعه في إلحاح لكي يساعده..! يدفن الأب وجهه بيديه وينخرط في البكاء.. بكى حتى ثملت عيناه بالدموع.. ثم استتم واقفاً وأقسم أن ينتقم، وقرر قراراً لا رجعة فيه. ذهب وفتش بين أمتعته وفي حقائبه القديمة عن ذلك الدفتر المشؤوم.. وبعد تفتيش وتنبيش عثر عليه.. حدق في مكان الإصبع التي انغرست فوق الورقة أو فوق قلبه.. ثم شرع بكل عزم وإصرار على الكتابة مبتدئاً من ذلك المكان، من ذلك السطر الأخير.

* * *

عربــة متــرو أخيــرة

حنــان الدنـاصــوري

لــــم يتحول الشك في أنها تركت الدواء إلى يقين إلا عندما رأيــت هـذا الصــباح الأقــراص البيضـاء تستقـر في جوف التواليت. كان لابد من التوجه إلى الصيدلية، فارتديت ملابسي على عجل وخرجت فوراً.

– «رايحة فين ع الصبح، الرجالة مستنينك ع الناصية ولا إيه؟

كان صراخها يلاحقني حتى انحناءة السلم الأخيرة، ونظرة إشفاق في عيني البواب وأنا أعبر الطريق.

– «اصحي يا حاجة».

تلفت، لم تكن غيري تعبر الطريق نصف غائبة، وصبي على دراجة يتفاداني بأعجوبة متلوياً بدراجته التي يقودها بذراع بينما يشيح بذراعه الأخرى نحوي ويلتفت بجسده كله للخلف.

– ركزي يا حاجة!

كان يرتدي جلباباً على اللحم، لكنه يبدو سعيداً ومبتسماً وخفيفاً، بينما كنت أسير كعجوز متعبة.

الصيدلي الذي كان يعرف طلبي من الأقراص منذ سنوات، كان يجهزه منذ اجتزت باب الصيدلية، لكنني قلت في حسم «لا.. لا» فأعارني أذنه مستفهماً، فقلت:

– ريسبريدال سوليوشن.

الصيدلي العجوز فهم من طلبي دواء بديل عديم اللون على هيئة محلول إنها توقفت عن تعاطي الدواء، فأزاح ما أعده جانباً، وهز رأسه مؤكداً على إضافته للعصير من دون علمها، وحذرني أنها

ربما تكتشف الأمر بعد فترة، وتدخل في نوبة هياج لن تنتهي لا في المصحة كما حدث من قبل عشرة أعوام، وأنا أنتقل بها من مصحة إلى أخرى، أراقبها بشدة في البيت، وأخرج معها في أوقات الهدوء، وكان الصيدلي العجوز يكلمني أمامها على أن العلاج لي، لكنه قال اليوم: «ألف سلامة عليكي يا حاجة، ولم يقل: يا دكتورة. خمنت أنه بدأ ينسى، ولاحظ هو انزعاجي، فتراجع عن كلامه، وقال ألف سلامة على الحاجة. التمست له العذر فقد كان الشبه في زجاج الصيدلية الخارجي يقترب كثيراً بيننا: استطالة الوجه، وانطفاء العينين، وانحناء الظهر، فقد تجاوزت الأربعين، ومازلت مثلها بلا زوج ولا بيت ولا أطفال، حتى رسالة الماجستير – التي مازلت أحتفظ بأوراقها – لم أكملها.

عند مدخل العمارة حيتني الجارة العجوز بنظرة مواسية، وكانت هي لاتزال في الشرفة تواصل صياحها وشتائمها. كرهتها جداً في تلك اللحظة، وتجاهلت نظرات المارة التي تنتقل بينها وبيني وقررت ألا أعود. حين خرجت للشارع الرئيسي، بدأ صوتها يتلاشى، ولامست شمس خريفية هادئة وجهي وغاب صوتها. نظرت إلى السماء، بدت زرقاء واسعة وخالية إلا من سحب ضئيلة كندف قطن ناصع البياض. غمرني دفء فتنفست بعمق. أبهجني عرض الشارع كأنني أراه للمرة الأولى، رأيت المترو يوشك أن يتحرك، والولد بالدراجة يمرق بجواري تاركاً المقود هذه المرة، فانتابتني خفة، وقفزت في عربة المترو في اللحظة الأخيرة. ابتسمت لنفسي وأنا أنهج من خطواتي السريعة التي لم أعتدها. منذ متى لم أركب المترو؟ ومنذ متى يمر في الشارع من دون أن ألحظه؟ ربما منذ كنت أمضي سنة الامتياز في الدمرداش. كانت العربة فارغة في ذلك الوقت من صباح الجمعة. شعرت بالحيرة وأنا أفاضل بين الأماكن: مقعد في اتجاه حركة المترو حتى لا أشعر بالدوخة أم عكسها؟ بجانب النافذة أم لا؟ حتى دعاني الكمساري للجلوس «واقفة ليه ده كله فاضي».

جلست بجوار النافذة عكس حركة العربة. كما كنت أفعل وأنا صغيرة لأعد الأعمدة بين محطة وأخرى. في بداية العد أخطأت وشعرت بدوار، لكنني أكملت. لم أشعر بمرور الوقت وقد ازدحمت العربة الأخيرة بنساء ورجال وأطفال يتكلمون ويضحكون، ويصيحون. توقف المترو فجأة فملت إلى الخلف ثم رفعت رأسي، فوجدتني أمام شرفته تماماً. لسنوات وأنا أمر أمام منزله، ولا أرفع وجهي لأواجه الشرفة حتى لا أضعف وأصعد إليه. كان ينتظرني كل صباح على تلك المحطة. نذهب إلى الجامعة ونعود سوياً. وطوال سنوات الدراسة، كانت الحياة جميلة بطريقة تدعو للشك، لكننا لم نكن سوى صغار أبرياء، فلم نفهم.

ظهرت أعراض مرضها منذ ماتت أمي، فساندني وخفف عني لسنوات، لكن الأمور ازدادت

سوءاً و لم تلح في الأفق أية حلول ممكنة. سنتان بعد التخرج، ثم طلب مني صراحة أن أخرج قليلاً من هذه الدوامة، ولا أغرق نفسي فيها. فثرت عليه، وأنهيت العلاقة معه، وتخلصت من كل ما يذكرني به. الصور، والرسائل، والهدايا. تذكرت الآن وردة حمراء مجففة ترقد بين أوراق رسالة الماجستير التي لا أعرف متى توقفت عنها، مع كلمات ساذجة عن السعادة لكنها صادقة وبسيطة، اجتاحتني الآن رغبة مفاجئة لرؤيته، نزلت من المترو. سرت في الطريق الذي قطعته كثيراً معه، يراوغني لحن أغنية غامضة.

حين أحس بخطواتي على درجات السلم. عصفور وطار على حافة نافذة السلم، ورفرف بجناحيه مبتعداً. بدت السماء قريبة، توقفت وداخلني يقين أن باب الشقة المواجه سيفتح عن وجه أعرفه قبل أن أضع إصبعي على الجرس.

* * *

الخيــط الرفيــع

محمد علي قدس

بصيص ضوء تختفي في ثناياه الأشياء! عادت من النافذة التي لم تفارق زجاجها طوال النهار، في ذهنها يعلق سؤال صامت! يعيث في نفسها حزناً وألماً، مخاوف شكوك ملتاثة تحيك في صدرها. ارتمت بثقل همومها على المقعد، تحترق بنار.. تتلظى في داخلها، تتشظى في جزيئات ترمي بشرر الغضى!! لم يكن ممكناً أن تتجاهل سر صدمة تلك اللحظة بينها وبين الخوف الذي تملَّكها، والأحلام التي راودتها خيط رفيع، هو أوهن من خيوط العنكبوت.

سماؤها ملبدة بالغيوم، لا تتذكر كم هي السنوات والأيام والليالي التي مضت وهي معه، كانت له خلالها جسداً لا روح فيه، ووعاء للذة عابرة! لا قلباً ينعم بالدفء في أحضانه، سيقت كأي أنثى لقدرها المحتوم، تخطئ الأنثى بحقها.. وتصبح الجانية على نفسها، حين تخضع.. وتصمت، ولا تجرؤ على قول لا! عاشت في جفاف وأنهكها الظمأ. تعودت القيد الذي يشدها، والقبلة التي لا تحس بها، والأحضان الباردة التي تشعر في كنفها بالقرف والاشمئزاز! كما تعمقت في سبر أغوار عينيه الغامضتين، أيقنت أن العمر يضيع..، وأن أحلامها تذوب كالسراب.

أحست بالقهر..! في داخلها حمم بركان هادر. أرادت أن تكفِّر عن خيانتها له، فهي ليست صادقة في أحاسيسها ولا تميل نحوه بالهوى، قلبها موصد دونه، ولا تشاطره الحب بعشق على وسادة واحدة، لكنها الليلة تستجيب لصرخات من تبحث

عن رومانسية ضائعة، عن نشوة مفقودة! وحلم تضيع في متاهاته الحياة.

انتظرت عودته تلك الليلة، بشوق لم تعهده! كانت بحاجة إليه رغم نفورها منه. لم يكن لحضوره وغيابه أهمية، بل كانت تجد في غيابه وبُعده عنها، حريتها ونفسها الضائعة. انتابها إحساس بالندم، لا.. لأنها لا تحبه، بل لأنها تكره الخيانة.. وتكره الخداع!.

لم تبال بسؤاله ولو لمرة واحدة، عن تأخره، ولم تفكر في عتابه حتى لا يشعر باهتمامها. ذهنها طافح بأسئلة قاتلة تلوذ بالصمت هرباً من أجوبة منتحرة!!

انتصف الليل أو كاد، لاحظت بحسرة كيف تبلَّل قميصها الأحمر بدموع القهر.

بينها وبين الخوف الذي يتملكها والأحلام القديمة التي راودتها، خيط رفيع كخيط العنكبوت.

ألصقت وجهها بزجاج النافذة بصبر نافد، أغمضت عينيها وكأنها تدور وسط دوامة في بحرٍ لُجي من فوقه موج.. من فوقه غمامة سوداء. قلبها يخفق ببطء ورتابة، كرتابة الليل والصمت والوحدة، تحترق بنار لا تعلم كنه حرَّها! كيف لا تطيقه ولا يميل إليه قلبها، وهي تشتاقه وتنتظره في قلق وشبق! كأنها أنثى برية تنوء بظمئها الفطري. أحست بمخاوف تسبل أهدابها على قلبها، حين سمعت صوت الباب وهو يغلق برفق.. مع وقع خطوات متعثرة تكسر صمت الليل!!

لم تستقر في أحضانه طويلاً..! في لحظات سمعت دقات قلبه المتراجفة، أيقنت أنها وجدت ما يبرر سؤالها العالق في صمت!! لم يعد هناك ما يدعو للندم والحزن، و.. ستغفر لنفسها خيانة قلبها له.

في تلك اللحظة ومن خلال بصيص ضوء ضيق، فرَّت من أحضانه، وقد أحست بدفء امرأة أخرى فيه، وبقايا رائحة عطر غريب، امتزج بعرقه الذي طالما نفرت منه.

* * *

شهيق العصفور

بسام الطعان

ليتك لم تأت أبداً يا عيد ، أو تأخرت حتى تتفتح براعم الفتوة في مساكب الجسد ، آه يا عيد، لماذا عدت بهذا الشكل يا عيد؟

عيد متعب ، يزيد التوتر توتراً، يغطي الأجساد الباردة بمعاطف الأنين، في ليلته ، أمسك الطفل الذي لم يتجاوز الخامسة من عمره بيد أبيه وأخذ يهزها ويبكي :

- بابا.. خذني إلى ماما.. أريد ماما...

أمسك الأب بسبحة من الهم لا ينتهي العد فيها، ثم دخل في مغارات الصمت الرهيب، وقبل أن ترتفع راية الهوس ، ضمه إلى صدره ، مسح دموعه ، قبّله ، وفي داخل حقل الكآبة الذي دخله رغما عنه ، هدهده ، حدثه عن الألعاب الكثيرة التي سيشتريها له، عن الشوكولا والفواكه اللذيذة ، عن العيد والزيارات الكثيرة التي سيقومان بها ، عن فرح قادم كالربيع ، وعن المدرسة عندما يكبر قليلاً ، لكن الطفل رفض أن ينتمي للهدوء، ورفض كل الإغراءات وظل يطالب بحقه ككل الأطفال ، عندئذ أخرج من جيب ذاكرته حكاية جميلة مثل ضحكة طفل ونثرها فوق أذنيه، ولكن حين تحولت الكلمات إلى عصافير تطير نحو البعيد خرج من دائرة المنطق وصرخ وهو يأتي حركات عشوائية:

- متى سألحق بها وأرتاح؟

لكنه ما لبث أن هدأ نفسه وهدأه ، مسد شعره بحنان ووعده أن يأخذه إليها في الصباح.

قبل أن ينهض الصبح من نومه، مسح الطفل النعاس عن عينيه، دار بنظراته في الغرفة، تطلع إلى ثيابه الجديدة المعلقة على الحائط، فلم يشعر بالبهجة ، اقترب من أبيه الذي كان يصطنع النوم:

– بابا.. انهض يا بابا لنذهب إلى أمي.

فتح عينيه ببطء ونظر إليه بأسى وكاد يجهش ببكاء حاد مصحوب بتوجعات آلامه، غير أنه تمالك نفسه ، داعبه قليلاً ، ثم ألبسه ثيابه الجديدة، وحاول أن يجلب له من سماء العذاب سرب حمام ، حدثه عن أشياء كثيرة لعله ينسى، لكنه رفض النسيان ، وأمام الإصرار والحرائق التي استندت على روحه ودمه، أمسك بيده ومضى به برفقة قنديل الجراح إلى حيث ترقد الأم.

جلس أمام كومة تراب ترتفع فوقها شاهدة حجرية ، أجلس الطفل في حضنه ، قبّله وهو ينتحب بصمت ، وقال بصوت أشبه إلى الهمس:

– هذه هي أمك يا ولدي.. إنها تنام هنا منذ أسبوع.

تطلع الطفل بدهشة إلى كومة التراب ، ثم إلى القبور الكثيرة وطرح أسئلته البريئة:

– لماذا هي نائمة هنا؟ لماذا لا تنهض وتأتي إلى البيت؟!

ثم قال وهو يشير إلى القبور:

– لماذا كل هذه البيوت صغيرة؟!

اغرورقت عيناه بالدموع ، وأعلن هزيمته أمام الأسئلة، وحين طال صمته صاح الطفل:

– ماما..ماما.. انهضي يا ماما.. ماما..

– لماذا لا ترد ؟ أضاف حين لم يسمع جواباً.

– إنها نائمة يا بني ..لا تبكي وسأحكي لك حكاية جميلة. قالها حين دخل الطفل في حقل البكاء.

رفض وتمرد ، فما كان منه إلا أن حمله بين ذراعيه وعاد به إلى البيت رغما عنه.

منذ أن فقد شريكته في الحياة وهو يأرق من الصباح إلى الصباح، يمتطي صهوة العذاب ، ويدق باب النسيان ، فيرجعه الرتاج ، ومع صداه الذي يصدمه، ينبثق أمامه وجهها الذي طالما هدهده في الليالي.

حياته أضحت بلا معنى، بلا هدف ، بلا روح، حياة كالوباء، كالصمت السرمدي، ونفسه، مفجوعة، مشروخة، ومشحونة بألف رغبة ورغبة، أما وجهه فهو دائماً منكسر وشاحب كلون أوراق الجرائد القديمة.

أيام عدة والطفل لا يمل من البكاء ،

يريد أن يكون كابن الجيران ، يذهب مع أمه إلى الحديقة ، يعانقها وتعانقه، يغني لها وتغني له، يلثم وجهها وتضمه إلى حضنها الدافئ.

في ليلة لا تشبه الليالي ، كان الأب يتقلب في فراشه ، وحين وقعت نظراته على الطفل النائم في الجهة المقابلة ، أشعل سيجارة ، سحب نفسا طويلا وقال في نفسه : «يجب أن أبحث له عن أم أخرى ، عندها سينسى وسيعود الدفء إلى هذا البيت».

لم يتأخر كثيراً عما أراد ، دخل إلى البيت ومعه امرأة مرشحة لأن تكون أما وزوجة.

قال بمرح:

تعال يا «عبودي» وسلّم على ماما.

ترك طائرته الصغيرة ونظر إليها بعينين مجهدتين ، فبدت له مثل كائن غريب، وفجأة انساب الهلع إلى قدميه الصغيرتين وفي الشارع الواسع كان قلبه عصفوراً تحوّل غناؤه إلى شهيق خافت.

* * *

حــظ

عبدالله ساعد المالكي

يأتي مبكراً كل صباح، ويمكث حتى تنصرف شمس العشية، يغرق في الروتين ويعب منه حتى أخمص قدميه، مهمل كقطعة من أثاث قديم يرصد العابرين من وإلى الأدوار العلوية والسفلية للمجمع التجاري الضخم المكتظ بأنشطته المتنوعة وجنسياته المتعددة، ومن أنحاء مكتبه الزجاجي الأشبه بقفص تنزل أعين الناس على أطرافه وترتد ما بين جذلة وحزينة وساخرة. يشرع هامته لفضول الآخرين وشكاواهم واستفساراتهم وحتى بذاءاتهم أحياناً.

ذات صباح وعلى غير عادته حضر متأخراً، وعندما أشرف على مكتبه هاتفته على البعد رائحة الياسمين وحجبت عنه المكان أفرع عملاقة لتشكيلة ورود موسمية تنبثق كحلم من إناء زجاجي شفاف، قد استوى على طاولة المكتب وأغرق المكان بطيف من الألوان المبهجة. شرع يبحث في الأعطاف الندية عن اسم أو عنوان أو إشارة تجلو طلاسم ما تراه عيناه. كانت العبارة واضحة وجلية (إلى سعد مع التحية) كتبت بحروف رقيقة على وريقة صغيرة، رسم في طرفها وردة ونصبت كعلم بين الورود. ضمها في راحة يده وأعاد النظر إليها الكرة تلو الكرة وتساءل متعجباً وهو يحدث ذاته المتفائلة التي نبت بها الخصب في غير حينه. قائلاً: أي صباح بهي هذا الذي أتنفس هواه المضمخ بالورود! ولكنه سرعان ما حسم في ذاته أي جدل موقناً وراغباً بأنها لا محالة هديته ليس هذا الصباح فحسب بل لعام خلا وربما أعوام

قد خلت وأخرى قادمة.. تساءل ولكن من ذا الذي (افتكرني) ياترى؟ لم يجد جواباً فحياته كصحراء قاحلة يعربد في أطرافها الجحود. ثم شرع يتقصى بالجوار إن كان أحد قد سأل أو أتى أو ذهب؟ أتته إجابات من سألهم وكلها متطابقة في تعجبها وطريقة إلقائها وسخريتها من محاسن صدف كهذه. وأضافوا قائلين له، إنه شخص آسيوي الملامح سأل عن مكتبك وأرشدناه إليه فوضع سلة الورد ثم انصرف. عاد يبحث في زوايا الذاكرة لعل وعسى أن يجد ومضة تضفي قليلاً من المنطق على مفاجأة ذلك الصباح المختلف، وشرع يطرح على ذاته الأسئلة ثم يجيب متهكماً، فقال لعله عيد ميلادي؟ ولكن من سيحفل بعيد ميلادك ياترى؟ بل من يعلم به أساساً؟ أو لعلها رسالة حب؟ ولكن أي قلب قد يرى في تجاعيد وجهك صبحاً جديداً وحباً قد يستثير الورود فتهطل هكذا كطل أرسلته غمامة. أضاف ربما وظيفتي ولكن أي ذات واهمة قد ترى في تقاسيم التعب التي أتجرعها كل يوم ما يحفزها على التزلف لشخصيتي الهامشية في هرم الوظائف ذات الصول والحول والأوسمة. انتفض معاتباً ذاته الساخطة واتبع، ولكن لماذا التشاؤم وهذه المندبة والحياة تحفل بالخيريين الذين يقدرون من سحقته الحياة، وأعطى بلا كم أو كيف ويجلون صغائر الأفعال وعظيمها عندما يهبها البسطاء أمثالي بسخاء المحبين دون انتظار لرد جميل قانعين حتى ولو كان بكلمة طيبة ودعوة قد لا تبارح فم قائلها. وأضاف بصوت ما بين همس وجهر وأصابعه تعبث بوريقات سقطت على الأرض يقربها من ناظريه وقد أحالتها شدة الاخضرار إلى داكنة قائلاً: استمتع بالورد يا سعد واحمد الرب أن في الأرض من لايزال يعتبرك شيئاً له شأن وله قيمته ووسط بهجته وهيجان مشاعر الرضا بين جوانحه وقف على بابه، ظل ثم دلف دون سلام ابتدره وهو يقول والسعادة تنضح من جوانبه: إنه أنت لا شك الذي أحضر الورد إلى مكتبي. انحنى الآسيوي دون جواب وعلى وجهه ابتسامة صفراء باهتة وحمل سلة الورد بعناية وانصرف بها وهي تتمايل بين يديه كطفل انتزع من ثدي أمه. عاد سعد يتأمل مجدداً الوريقة التي تحمل اسمه وصورة الوردة. شاهد هذه الكرة بوضوح حرف الألف يتقدم اسمه وينتصب كشاهد قبر.

* * *

سلني حاجتك

من كتاب
نوادر أبي دلامة

قيـــل: قيل: كان أبو دُلامة واقفاً بين يدي الخليفة(1) فقال له: سلني حاجتك؟ قال أبو دلامة: كلبٌ أتصيَّد به، قال: أعطوه إياه، قال: ودابةٌ أتصيَّد عليها، قال: أعطوه، قال: وغلامٌ يصيد بالكلب ويقوده، قال أعطوه غلاماً، قال: وجاريةٌ تصلح لنا الصيد وتطعمنا منه، قال: أعطوه جارية، قال: هؤلاء يا أمير المؤمنين عبيدُك فلابد لهم من دارٍ يسكنونها، قال: أعطوه داراً تجمعهم، قال: فإن لم تكن لهم ضيعة فمن أين يعيشون؟ قال: قد أعطيتك مائة جريبٍ(2) عامرة، ومائة جريبٍ غامرة، قال: وما الغامرة؟ قال: ما لا نبات فيه، فقال: قد أقطعتك أنا يا أمير المؤمنين خمسمائة ألف جريبٍ غامرةً من فيافي(3) بني أسد، فضحك وقال: اجعلوها كلها عامرة، قال: فأذن لي أن أقبّل يدك، قال: أما هذه فدعها، قال: والله ما منعت عيالي شيئاً ضرراً عليهم منها.

الهوامش

(1) قيل هو الخليفة أبو جعفر المنصور، وقال آخرون: أبو العباس السفاح.

(2) الجريب: من الأرض ثلاثة آلاف وستمائة ذراع، وقيل: عشرة آلاف ذراع.

(3) القفار: الأرض القاحلة.

(*) من كتاب نوادر أبي دلامة، النوادر والظرف، دار الفكر اللبناني.

* * *

هديـــة(*)

من كتاب نوادر أبي دلامة

أخبرني أبو الفرج الأصبهاني: قال أخبرني محمد بن خلف بن المرزبان قال حدثنا حماد بن إسحاق (الموصلي) عن أبيه، ووجدت في بعض الكتب بإسناد غير هذا، ليس لي بسماع فجمعت بين الخبرين، على أتم اللفظ، قال: جرى بين الأمين، وبين عمّه إبراهيم بن المهدي، كلام، وهما على النبيذ، فوجد الأمين على إبراهيم، وبانت لإبراهيم الوحشة منه، فانصرف إبراهيم إلى منزله قلقاً، وحجبه الأمين عنه.

وبلغ إبراهيم ذلك، فبعث إلى الأمين بألطاف، ورقعة يعتذر فيها، فرد الأمين الهدية، ولم يجب إبراهيم عن الرقعة.

فوجه إبراهيم إليه وصيفة مليحة مغنية، كان رباها، وعلّمها الغناء، وبعث معها عوداً معمولاً من العود الهندي، مكللاً بالجواهر[1]، وألبسها[2] حلّة منسوجة بالذهب، وقال أبياتاً، وغنّى فيها، وألقى عليها الأبيات حتى حفظتها، وأخذت الصوت، وأحكمت الصنعة فيه، ثم وجه بها إليه. فوقفت الجارية بين يديه، وقالت له: عَمّك وعبدك يا أمير المؤمنين يقول لك: واندفعت تغني بالشعر وهو:

هتكتَ الضّمير بردّ اللّطف وكشّفْتَ هجركَ لي فانكشفْ
فإنْ كُنتَ تنكر شيئاً جرى فهب للعمومة ما قد سَلَفْ[3]
وجد لي بالصفح عن زلتي فبالفضل يأخذ أهد الشرف[4]

فقال لها الأمين: أحسنت يا صبية، ما اسمك؟ قالت: هدية. قال: فأنت كاسمك، أم عارية؟ قالت: أنا كاسمي، وبه سمّاني آنفاً، لما أهداني إلى أمير المؤمنين. فسُرّ بها الأمين، وبعث إلى إبراهيم

فأحضره، ورضي عنه، وأمر له بخمسين ألف دينار(5):
وتمّم يومه معه(6).

الهوامش

(*) الفرج بعد الشدة 1/371-372، وانظر الأغاني 131/10، والتحف والهدايا 19-20 [فيه رواية أخرى].

(1) أضاف الخالديان: وعليها قميص وشي.

(2) الخالديان: مكتوب على ذيله بذهب وأوردا بيتين.

(3) الأغاني: فإن.. للخلافة. الخالديان: تحقد... للخلافة.

(4) الأغاني: بصفحك.. والبيت غير موجود في التحف والهدايا.

(5) الأغاني: بخمسة آلاف دينار (وهي رواية بعض نسخ الفرج).

(2) العبارة مضافة من الأغاني.

* * *